الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية

يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

العدد 391
السنة الثالثة والثلاثون

تشرين الثاني 2003 رمضان – 1424

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المـــواد التـــي تـــرد إلـــى المجلـــة ، لاتعـــاد إلـــى الســـادة أصـــحابها ، ســـواء أنشـــرت أم لـــم تنشـــر .
- المـــواد التـــي تنشـــر ، تعبـــر عـــن آراء كُتابهـــا . ولاتعبـــر بالضـــرورة عـــن رأي المجلـــة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

اول الكلام

الروايـــة
و التاريـــخ

د. وليد مشوِّح

اعتمد المؤرخون في تسجيل الواقعات التاريخية على الشهادة كونهم داخل الحدث، وعلى الرواية كونهم استندوا إلى رواة ثقاة.

ومن هنا بدأت الأزمة الخلافية في التاريخ نفسه، فإن اعتمد المؤرخ على مشاهداته كونه عاش زمن الحدث؛ فإن اللبس يكمن في "الهوى" هوى الكاتب المتشكل من اعتماد مجرد على محاكمة الفاعلات في الحدث محاكمة فردانية، أو التشيّع لمذهب أو معتقد أو تحزب لفكرة جاهزة أو أحادية مرتجلة، أو أملاها عقل أخذ جانباً واحداً، فتطامن لقناعة شخصانية وثبّتها بعجرها وبجرها كما يقال.

أما الاستناد إلى رواه ثقاة؛ فإن استطال الزمن أو بعد بين الرواية الأولى والرواية الأخيرة؛ فإنه سيترك خللاً في دقة اللفظ ووضعه في مكانه الصحيح.. لذا لجأ العقل الحضاري إلى طبقة أو فئة مكمّلة للمؤرخين نستطيع وسمها بـ/ محللي التاريخ، أو المحللين التاريخيين/ الذين اعتمدوا في محاكمتهم للواقعة التاريخية على معطيات علم النفس، وعلم الاجتماع في أزمانهم، مما شكّل . بالتالي . حراكاً تاريخياً ضمن حركة التاريخ في أبعاده الزمانية الماضوية على وجه الخصوص، فأدانوا "السلفية النقلية" و"الأصولية العقلية".

ونحن . بهذا . لا نريد التشكيك بنزاهة المؤرخ؛ بقدر إرادتنا لتحديد الماهية التي انصب عليها الحراك التاريخي، ولا نريد في الوقت نفسه تمجيد التحليل التاريخي أو ما

يسمّونه إعادة قراءة التاريخ، وإنما أردنا التنبيه إلى أخطار أدلجة التاريخ وتسييسه وتوجيهه وجهات تخضع لتوجهات البوصلة المكانية "يميناً ويساراً" أو "شرقاً وغرباً"، إننا نريد أن يكون المنطلق من الشك، للوصول إلى اليقين بعيداً عن ديكارت، قريباً من ابن خلدون. أما ما تريده أطروحتنا هذه، فليست بصدد توجهها إلى شروط التأريخ، وميزات المؤرخ، وعناصر الحدث التاريخي، بقدر تحفيزها لـ/الروائي/ الذي يريد أن يجعل من التاريخ الحديث مادة جوهرية في نسيج عمله الروائي أن يلتزم الحذر في كتابته، نظراً لاختلاط المادة التي جهّزت الحدث التاريخي في زمننا المعيش هذا.

وإذا كان الشق الثاني في كتابة التاريخ . قديماً . يعتمد على الرواة الثقاة كإسناد لتوكيد الحادثة التاريخية وتسجيلها، وليس غير ذلك . كمادة . تدعم (الحقيقة) التي تحوّط الحدث التاريخي؛ فإن الرواية الإعلامية المستندة إلى غايات سياسية، لا تكون على الغالب نزيهة ولا بريئة؛ فإنها في الوقت عينه غائية، وغاياتها تبدأ من الإثارة وتمر بالتهويل وتنتهي بتغييب الحقيقة.

فإن عنَّ على بالنا . ولو من قبيل تسليط الضوء على المفارقات التي تنتج عن ذلك الإسناد . أن نكتب عن الحملات الصليبية مستندين إلى الإعلام (بمعناه الدعائي أو الادعائي) فإننا سنجد في حاملي رايات الكنائس الغربية آنذاك /محررين/ للقدس، كونها مهد المسيح، وأنهم حماة الحرية وسدنة التاريخ، وكذلك جاء أصحاب الفيل بقيادة أبرهة الأشرم لتحرير العقول من أنماط تفكير باتت تتمسك بالعقيدة، وتشكل مجتمعاً جديداً على أساسها. وهكذا تتأكد سطوة الشر، فتلغي قيماً ومبادئ، وأعرافاً وشرائع، وتقاليد، بل تتجاوز رسالات سماوية قامت . أصلاً . لترتيب العلائق الإنسانية على هذا الكون بمعطياته كلها.

فالزمن بسيرورته المشاعة غطاءً يدثّر الحقائق التاريخية، وشخوصه آنذاك يخضعون لأهواء رسمتها غايات دأب أصحابها على تبريرها وخلق مسمياتها وتعريفاتها وتبريراتها، حيث تغيب قداسة اليقين المتمثلة بجوهره ونعني الحقيقة.

إننا ندرك بل نحن على يقين أن للتاريخ حَرْفِيّة، وللرواية حِرَفية، للتاريخ حبر بارد، وللرواية حبر ساخن، فالتاريخ يحتفي بالفعل وفعل الفعل، بينما توقع الرواية الفعل على الإحساس والشعور، منفلتة من الحقيقة جانحة إلى الخيال في صنع الصورة، ولكن القاسم المشترك بين الفعاليتين هو "البث المباشر" للحدث، إرساله إلى القادم ولكن بأشكال مختلفة.

وهؤلاء الذين سيكتبون رواية عن أزمنة السقوط والنكوص والتشتت والموات التي عاشها

المجتمع العربي في القرن الحادي والعشرين، سيجدون مجالاً فسيحاً في صناعة رواياتهم من خلال خيالات نضعها تحت عنوان "أمور لا تصدّق" جاهزة في زمن مستحيل

كزمننا هذا، يستطيعون القول أن قيامة طائر الفينيق كانت من نيويورك، وعوليس كان غائباً في ردهات "البانتغون" وعاد إلى "بنلوبي" التي كانت تنسج أرديته في بغداد، وهولاكو بدّل ملابسه، وقصّر شاربيه، وسرّح خيوله، وانطلق من على ظهر بارجة أمريكية عبرت المحيطات فحطّ مع (مارينزه) في الفلوجة والرمادي، ولم يلوّث نهر دجلة بالحبر هذه المرّة، وإنما نظّف متحف بغداد وشطفه، وأحرق مكتبات البصرة والرمادي، والموصل حفاظاً على البيئة وإشفاقاً على صفاء أمواه /الفراتين/.

وأن الحملات الصليبية جاءت هذه المرة بتحالف حضاري لتحرير العراق من العراقيين، وسرقة النفط لا من أجل السرقة، وإنما ليتعلم العراقيون كيف يصرفون أموالهم، وكان الدرس الأول: دمّر كل البنى التحتية والفوقية، وأعد إعمارها بهندسة أمريكية راقية، واعلم أن صخور العراق لا تتلاءم والطقس الأمريكي، إذن استورد قرميداً أمريكياً قابلاً للتغيير حتى لا تمل المشهد..

أما الأخلاق، الحرية، الاستقلال، خصوصية التاريخ، قداسة الجغرافيا، العادات، التقاليد، فهي مفردات إرهابية تهدد أمن وسلام (الإنسان الأمريكي)..!!.

المهم أن الأمر قد بات منوطاً بالروائيين وليس بالمؤرخين.. وهنا يبدأ الطلاق البائن بين الرواية والتاريخ، وحتى يجتث الأمريكان والصهاينة التاريخ من جذوره عفواً أقصد الإرهاب من جذوره فلا بدَّ من صناعة تقانات جديدة للرواية بعد فصلها عن التاريخ.. وسيكون الاعتماد على معطيات الإعلام، وأنتم تعرفون أباطرته، وسدنته وبطاريخه أيها الروائيون.. أما أنتم أيها المؤرخون فابتعدوا عن الإرهاب بابتعادكم عن الحقيقة.

❑❑❑

الثقافة في أزمة

تأليف: تيري إيغلتون
ترجمة: ثائر ديب

كلمة "الثقافة" هي في آنٍ معاً أوسع بكثير وأضيق بكثير من أن تكون ذات غناء كبير. تلك هي النتيجة التي يصعبُ ألاّ يصل إليها كلُّ من يبحث في هذا الأمر. فمعنى الثقافة الأنثروبولوجي يتّسع لكلّ شيء، من تسريحات الشعر وعادات الشراب، إلى الكيفية التي تخاطبين بها ابن عمّ زوجك، في حين أنَّ معناها الجمالي الذي يتّسع لإيغور سترافنسكي لا يتّسع لقصص الخيال العلمي، إذْ تنتمي هذه الأخيرة إلى الثقافة "الجماهيرية" أو الشعبية، تلك المقولة التي تتقلّب على نحوٍ ملتبس بين معنى الثقافة الأنثروبولوجي ومعناها الجمالي.

-كلمة الثقافة هي في آنٍ معاً، أوسع بكثير، وأضيق بكثير من أن تكون ذات غناء كبير. تلك هي النتيجة التي يصعب ألا يصل إليها كل من يبحث في هذا الأمر.

بيد أنَّ بمقدورنا أن نرى، بخلاف ذلك وعكسه، أنَّ المعنى الجمالي هو الواسع والضبابي في حين أنَّ المعنى الأنثروبولوجي هو الضيّق والمحدود. فمعنى الثقافة عند ماثيو أرنولد- بوصفها الكمال، والعذوبة، والرقّة، وأفضل ما قيل أو فُكِّرَ به، ورؤية الأشياء على حقيقتها وهلمجرا- هو معنى غامض ومبهم ومربك، في حين تبدو الثقافة التي تشير إلى طريقة حياة المعالجين الفيزيائيين الأتراك ضيّقة وخصوصية ومزعجة.

وما أحاول أن أبيّنه هو أننا عالقون في هذه اللحظة بين تصوّرين للثقافة، أولهما واسع وفضفاض إلى درجة العجز وثانيهما صارم وصلب إلى درجة الإزعاج، وأنَّ ما نحتاجه أشدَّ الاحتياج في هذا لمجال هو أن نتخطّى هذين التصورين كليهما، خاصةً أنَّ مفهوم الثقافة كان قد أبدى، بحسب مارغريت آرشر، "أدنى درجات التطور من حيث قدرته التحليلية إذا ما قيس بأيٍّ من المفاهيم الأساسية في علم الاجتماع كما لعب أشدّ الأدوار تذبذباً ضمن النظرية الاجتماعية"(1). وهذا ما يتوافق مع تأكيد إدوارد سابير أنَّ "الثقافة تُعَرَّف بأشكال السلوك، وأنَّ محتواها مؤلَّف من هذه الأشكال التي يوجد منها ما لا يحصره العدّ"(2). والحال، أنَّ من الصعب أن نقع على تعريف أشدّ تألقاً في فراغه من هذا التعريف.

فما هو القَدْر الذي تحتويه الثقافة بوصفها طريقة حياة؟ أينبغي لطريقة الحياة أن تكون بالغة الاتّساع والتنوع أم بالغة الضيق والصِّغَر كيما نقول إنّها ثقافة؟ ما يراه ريموند وليامز هو أنَّ المدى الذي تطوله ثقافة ما "يتناسب في العادة مع المجال الذي تغطيه لغة من اللغات لا مع المجال الذي تغطيه طبقة من الطبقات"(3). ومن الواضح أنَّ هذا محلّ شكّ. فاللغة الإنجليزية تستغرق عدداً كبيراً من الثقافات، والثقافة الحديثة تطول مجالاً متعدداً من اللغات. ويرى أندرو ميلنر أنَّ قوام الثقافة الأسترالية "طرائق أسترالية مميّزة في فعل الأشياء: الشاطئ وحفلة الشواء، والشلّة والسلوك

الذكري التقليدي، وكرة القدم الأسترالية بقواعدها ونظام تحكيمها(4)". غير أنّ كلمة "مميّزة" هنا لا يمكن أن تعني "خاصّة"، ذلك أنّ السلوك الذكري التقليدي ليس مقتصراً، للأسف، على أستراليا وحدها، وكذلك الشاطئ وحفلات الشواء. وقائمة ميلنر الموحية تخلط أشياء خاصة بأستراليا بأشياء غير خاصة بها وإنْ تكن ذات وزن كبير هناك.

وإلى هذا، فإنَّ "الثقافة البريطانية" تضمّ قلعة وارويك لكنها لا تضمّ في العادة مصنع أنابيب الصرف الصحّي، وتضمّ غداء الفلاح لكنها لا تضمّ أجوره، فعلى الرغم من اتساع تعريف الثقافة الأنثروبولوجي وشموله الواضح، يظلّ ثمّة شعور بأنّ بعض الأشياء أشدّ دنيويةً من أن تكون ثقافية، كما يظلّ ثمّة شعور بأنّ بعضها الآخر ليس بالخصوصيّ أو المميِّز. فبما أنّ البريطانيين يصنعون أنابيب الصرف الصحي بالطريقة ذاتها التي يصنعها بها اليابانيون، دون أن يرتدوا في سياق ذلك زيّاً وطنياً لافتاً أو يرنّموا أغاني تقليدية حماسية، فإنّ تصنيع أنابيب الصرف الصحي يقع خارج مقولة الثقافة بوصفه أمراً عادياً مبتذلاً وأبعد ما يكون عن الخصوصية في آنٍ معاً.

بيد أنّ دراسة ثقافة الطوارق أو النوير قد تشتمل على دراسة اقتصاد القبيلة.

وإذا ما كانت الثقافة تعني كلّ ما يبنيه البشر بخلاف ما تعطيه الطبيعة، فمن المنطقي أن تشتمل الثقافة على الصناعة كما تشتمل على الإعلام، وعلى طرائق صناعة القوارب المطاطية فضلاً عن طرائق ممارسة الحبّ أو ممارسة اللهو.

-إذا كانت الثقافة تعني كل ما يبنيه البشر، بخلاف ما تعطيه الطبيعة، فمن المنطقي أن تشتمل الثقافة على الصناعة كما تشتمل على الإعلام.

وقد يقول قائل إنّ ممارسات مثل تصنيع أنابيب الصرف الصحي تخفق في أن تكون ثقافية لأنها ليست ممارسات دالّة. وهذا تعريف سيميائي للثقافة كان قد حظي بشيء من الشعبية العابرة في سبعينيات القرن العشرين. وعلى سبيل المثال، فقد سبق لكليفورد غيرتز أن رأى إلى الثقافة بوصفها شبكات من التدليل تكون البشرية عالقة فيها(5). أما ريموند وليامز فقد كتب عن الثقافة بوصفها تلك "المنظومة الدالّة التي يمكن من خلالها لنظامٍ اجتماعي أن يتواصل، ويُعَاد إنتاجه، ويُعَاش، ويُسْتَكْشَف(6). وهذا تعريف يلوح من خلفه إحساس بنيوي بطبيعة التدليل الفاعلة، الأمر الذي يتلاءم مع إلحاحٍ ما بعد ماركسي، أوليّ، على أنَّ الثقافة جزء مكوِّن للسيرورات الاجتماعية الأخرى، لا مجرد انعكاس أو تمثيل لها. ويكمن امتياز هذا النوع من الصياغة في أنّه محدَّد بما يكفي لأن يعني شيئاً ما (أو "يدلّ" عليه)، إلا أنّه واسع أيضاً بما يكفي لئلا يكون نخبوياً. حيث يمكن أن يشتمل على كلٍّ من فولتير وإعلانات الفودكا. وهو لا يكتفي بأن يبقي صناعة السيارات خارج هذا التعريف، وإنما يُخْرِجُ الرياضة أيضاً، على الرغم من أنها تشتمل على التدليل شأن أيّة ممارسة بشرية، وإنْ كان يصعب وضعها في الصنف الثقافي الذي توضع فيه الملحمة الهوميرية أو كتابات الجدران.

والحق أنّ وليامز يكاد يميّز هنا بين درجات متباينة من التدليل، أو بالأحرى بين نِسَبٍ مختلفة تقع بين التدليل وما يدعوه "الحاجة". فجميع المنظومات الاجتماعية تشتمل على التدليل، إلاّ أنَّ هنالك فارقاً بين الأدب وسكّ العملة، أو بين التلفاز والهاتف، حيث يكون العامل الدالّ في حالة الهاتف وسكّ العملة "منحلاًّ" في العامل الوظيفي. فالإسكان، مثلاً، هو ضرب من الحاجة، ولا يتحول إلى نظام دالّ إلاّ حين تلوح فيه ضروب التمايز الاجتماعي، والفارق هنا يشبه الفارق بين شطيرة تُلْتَهَم بسرعة ووجبة في مطاعم الريتز يتمّ تناولها بأناةٍ واستمتاع. ففي الريتز، قلما يأكل أحد لمجرد كونه جائعاً. وهكذا، فإنَّ جميع المنظومات الاجتماعية تشتمل على التدليل، إلا

أنَّهـا ليسـت جميعـاً منظومـات "دالّـة" أو ثقافيـة. وتكمن قيمة هذا التمييز في تفاديه كلاًّ من تعريف الثقافة الضيق الشحيح وتعريفها الواسع الذي لا نفع فيه. غير أنَّه في حقيقة الأمر ضرب من إحياءٍ لذلك التقسيم التقليدي بين ما هو جمالي وما هو أداتي، مما يجعله عرضةً لما اعتاد هذا التقسيم أن يناله من صنوف النقد والاعتراض.

وثمّة من يُجْمِلُ الثقافة على نحوٍ غير محكم تماماً بأنها مركَّب من القيم، والعادات، والمعتقدات والممارسات التي تشكّل طريقة حياة جماعية معينة من البشر. فالثقافة، بحسب التعريف الشهير الذي قدَّمه الأنثروبولوجي أ. ب تايلور في كتابه الثقافة البدائية، "ذلك الكلّ المركَّب الذي يشتمل على المعرفة، والمعتقدات، والفنون، والأخلاق، والقانون، والعرف، وغير ذلك من المقدرات والعادات التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضواً في مجتمع(7). إلاّ أنّ عبارة "وغير ذلك من المقدرات" تتّسم بانفتاحٍ يبلغ حدّ التهوّر؛ حيث يغدو الثقافي متطابقاً فعلاً مع الاجتماعي. فالثقافة، هنا، هي كلّ ما لا ينتقل بالوراثة، أو، كما يقول واحد من علماء الاجتماع، تلك القناعة بأنَّ الكائنات البشرية "هي ما تتعلمه"(8). وهذه نظرة سخيّة مثل النظرة التي يقدّمها ستيورات هال إذْ يرى أنَّ الثقافة هي "الممارسات المعيشة" أو "الأيديولوجيات العملية التي تمكّن مجتمعاً، أو جماعة، أو طبقة من اختبار شروط وجودها، وتعريفها، وتأويلها وإضفاء معنى عليها"(9).

ويرى آخرون أنَّ الثقافة هي معرفة العالم الضمنية التي تمكّن البشر من إيجاد طرائق مناسبة للفعل في سياقاتٍ محددة. فهي، إذاً، مثل الـ phronesis عند أرسطو، معرفةٌ بالكيفيات أكثر منها معرفة بالعلل، مجموعة من ضروب الفهم الضمنية أو خطوط الإرشاد العملية التي تقف مقابل التخطيط النظري للواقع. بل إنَّ جون فرو ينظر إلى الثقافة بمزيد من التحديد، فيرى أنها ذلك "المجال الكامل من الممارسات والتمثيلات التي يُبْنَى من خلالها واقع جماعة اجتماعية ويُحَافظ عليه"(10)، الأمر الذي يمكن أن يُخْرِج صناعة صيد الأسماك خارج الثقافة، كما يمكن أن يُخْرِج الكريكيت أيضاً. فقد تكون الكريكيت جزءاً من صورة مجتمعٍ ما عن ذاته، إلا أنّها ليست ممارسة تمثيلية على وجه الدّقة شأن الشعر السريالي أو مسيرات القمصان البرتقالية.

وفي حين كان ريموند وليامز(11)، في مقالة من مقالاته الباكرة، قد وضع تعريف الثقافة بأنها "معيار للكمال" بين التعاريف الكلاسيكية لهذا المصطلح، نجد أنّه يقدّم لاحقاً، في كتابه الثقافة والمجتمع 1780–1950، أربعة معانٍ متميزة للثقافة؛ هي الثقافة بوصفها طبعاً عقلياً فردياً، والثقافة بوصفها حالة من التطور الفكري الذي يصيب مجتمعاً كاملاً، والثقافة بوصفها الفنون، والثقافة بوصفها طريقة حياة كليّة لمجموعة من البشر(12). وإذا ما رأينا أنّ المعنى الأول بين المعنيين الأخيرين يتّصف بضيقٍ شديد بخلاف المعنى الثاني الذي يتّصف باتّساع بالغ، فمن الواجب أن نعلم أنّ ثمة دافعاً سياسياً كان يدفع وليامز إلى هذا التعريف الأخير، وهو أنّ قَصْرَ الثقافة على الفنون والحياة الفكرية يعني المخاطرة بإقصاء الطبقة العاملة عن هذه المقولة. فإذا ما وُسِّعَتْ بحيث تضمّ المؤسسات –كالنقابات والتعاونيات، مثلاً –صار بمقدورك أن تقول إنّ الطبقة العاملة قد أنتجت ثقافة غنية ومعقّدة، وإنْ لم تكن ثقافة فنية في المقام الأول. غير أنَّ هذا التعريف قد يُدْخل في فكرة الثقافة أيضاً كلاًّ من مخافر الإطفاء والمراحيض العامة، فهي من المؤسسات، وبذا تغدو الثقافة مساوية في امتدادها لامتداد المجتمع وتخاطر بثلم حدّها كمفهوم. وبمعنىً ما، فإن عبارة "مؤسسة ثقافية" هي ضرب

–ثمة من يُجمل الثقافة بأنها مركّب من القيم، والعادات، والمعتقدات، والممارسات التي تشكل طريقة حياة جماعة معينة من البشر.

-عبارة "مؤسسة ثقافية" هي ضرب من اللغو وتحصيل الحاصل، حيث لا وجود لمؤسسات ليست ثقافية.

من اللغو وتحصيل الحاصل، حيث لا وجود لمؤسسات ليست ثقافية. ولعلَّ المقصود، إذاً، أنَّ النقابات مؤسسات ثقافية لأنها تعبّر عن معانٍ جمعية، في حين أنّ المراحيض العامة ليست كذلك، خاصةً أننا نجد في كتاب وليامز الثورة الطويلة تعريفاً للثقافة يشتمل على "تنظيم الإنتاج، وبنية العائلة، وبنية المؤسسات التي تعبّر عن العلاقات الاجتماعية أو تتحكّم بها، والأشكال المميَّزة التي يتواصل عبرها أعضاء المجتمع"(13). ومن الواضح أنّ مثل هذا التعريف مفرط في سخائه حتى إنه يكاد يتّسع لكلّ شيء.

ويقترح وليامز، في غير مكان من هذا الكتاب ذاته، تعريفاً آخر للثقافة بوصفها "بنية شعورية"، وهذه فكرة تكاد أن تكون ضرباً من الإرداف الخُلْفي الذي يجمع بين لفظتين متناقضتين، حيث تنطوي على ما يفيد بأنَّ الثقافة محدَّدة وغير ملموسة في آنٍ معاً.

فالبنية الشعورية عند وليامز "هي العيش المحدَّد الناجم عن جميع العناصر في التنظيم العام (لمجتمع من المجتمعات)... ونظرية الثقافة عندي هي دراسة العلاقات التي تربط بين عناصر طريقةٍ كليّة من طرق الحياة"(14). ومن الواضح أنّ هذه "البنية الشعورية"، بربطها الجريء بين ما هو موضوعي وما هو عاطفي، تمثّل محاولةً للتغلّب على ازدواجية الثقافة، بوصفها واقعاً مادياً وتجربة معيشة في الوقت ذاته، وعلى أيّة حال، فإن تعقيد فكرة الثقافة لا يتّضح جليّاً في أيِّ مكان بقدر ما يتّضح في واقعة أنَّ منظّرها الأكبر في بريطانيا ما بعد الحرب، ريموند وليامز، كان قد عرّفها عدداً من التعريفات في مراحل مختلفة من عمله؛ فهي معيار للكمال، وطبع عقلي، والفنون، والتطور الفكري العام، وطريقة حياتية كلّية، ومنظومة دالّة، وكلّ شيء، بدءاً من الإنتاج الاقتصادي والعائلة وصولاً إلى المؤسسات السياسية.

وثمّة من يحاول، بالمقابل، أن يعرّف الثقافة وظيفياً وليس كيانياً، بوصفها كلّ ما يزيد عن المتطلبات المادية لمجتمع من المجتمعات. وبحسب هذا التعريف، فإنّ الطعام ليس ثقافياً أما ربّ البندورة فثقافي؛ والعمل ليس ثقافياً أما انتعال أحذية أثناء العمل دُقَّت نعالها بمسامير بغية تمتينها فهو ثقافي، وفي حين يمثّل ارتداء الملابس ضرورةً مادية في معظم ضروب الطقس والمناخ، فإنّ نوع الملابس التي تُرْتَدَى ليس كذلك. والحال أنَّ ثمة فائدة ما في فكرة الثقافة هذه بوصفها فائضاً، وهي ليست بالبعيدة عن نِسَب وليامز التي تقع بين التدليل والحاجة؛ إلاّ أنّ التمييز بين ما هو فائض وما هو غير ذلك مشكلة عويصة ومثبّطة للهمم إلى أبعد حدّ. ولعل لدى البشر استعداداً لأن ينفقوا على التبغ والتاوية أكثر بكثير مما ينفقونه على الأمور المادية الملحّة. وما إنْ يغدو الإنتاج الثقافي جزءاً من الإنتاج السلعي العام، حتى يصعب أن نحدّد أين ينتهي عالم الضرورة وتبدأ مملكة الحرية. والحقّ أنَّ هذه الصعوبة قد غدت دائمة منذ أن صارت الثقافة بمعناها الضيق تُسْتَخْدَم لتبرير القوة وإضفاء الشرعية عليها؛ أي منذ أن صارت تُسْتَخْدَم كإيديولوجيا.

أمّا في أيامنا، فقد اتّخذ الصراع بين معنى الثقافة الواسع ومعناها الضيق شكلاً متناقضاً على نحوٍ خاص ومميَّز. فما حدث هو أنَّ تصوّراً للثقافة محلياً، ومحدوداً جداً راح ينتشر في جميع الأرجاء. وكما يشير جيوفري هارتمان في كتابه سؤال الثقافة المصيري، فقد صار لدينا الآن "ثقافة آلة التصوير، وثقافة البندقية، وثقافة الخدمة، وثقافة المتحف، وثقافة الأصمّ، وثقافة كرة القدم... وثقافة التبعيّة، وثقافة الألم، وثقافة فَقْد

الذاكرة، الخ"(15). وما تعنيه عبارة مثل "ثقافة المقهى" لا يقتصر على أنّ البشر يرتادون المقاهي، بل تعني أيضاً أن بعض البشر يرتادونها كطريقة حياة، على نحوٍ يُفْتَرَض أنّهم لا يفعلونه مع أطباء الأسنان، وعلى هذا الأساس، فإنّ البشر الذين ينتمون إلى مكان واحد، أو مهنة واحدة، أو جيل واحد لا يشكّلون ثقافةً إلاّ حين يبدأون بتقاسم عادات كلامية، وفولكلور، وطرائق سلوكية، وأُطُر للقيمة، وصورة جمعية عن الذات. وإذا ما كان غريباً أن نرى أنّ ثلاثة أشخاص يمكن أن يشكّلوا ثقافة، فإنّ الحال يختلف عن ذلك إذا ما كان العدد ثلاثمئة أو ثلاثة ملايين. ثمَّ إنَّ ثقافة شركة ما تشتمل على سياستها في منح الإجازات المرضية لكنها لا تشتمل على أنابيب المياه فيها، وتشتمل على تراتبيتها في وقوف السيارات وصفّها لكنها لا تشتمل على حقيقة أنها تستخدم الحواسيب. وهذا يعني أن ثقافة هذه الشركة تطول منها تلك الأوجه التي تمثّل طريقة مميّزة في النظر إلى العالم، دون أن تكون هذه النظرة فريدة بالضرورة.

وبقدر ما يتعلّق الأمر بالضيق والاتّساع، فإنَّ هذا الاستخدام لكلمة "الثقافة" يجمع أسوأ ما في كليهما. وعلى سبيل المثال، فإنَّ "ثقافة الشرطة" بالغة الغموض وبالغة الضيق في آنٍ معاً، فهي تغطي دونما تمييز كلّ ما تقترفه أيدي ضباط الشرطة لكنها تنطوي على أنّ الإطفائيين أو راقصي الفلامنكو من نَسْلٍ مختلف تماماً. وإذا ما كانت الثقافة مرّةً فكرة بالغة النقاء والخصوصية، فقد غدت الآن مصابة بذلك الترهّل وتلك الرخاوة التي تصيب مصطلحاً يكاد يطول كلّ شيء. وذلك في الوقت الذي أفرطتْ فيه في التخصّص وراحت تعكس على نحوٍ خانعٍ تشظي الحياة الحديثة وتمزّقها بدلاً من أن تحاول رتقها وترميمها، شأن مفهوم الثقافة [illegible]

يقول أحد المعلّقين، فإنّ "كلّ شعب راح يركّز الآن على ذاته، ويتّخذ إزاء الآخرين موقف المقاتل، سواء في لغته، أو فنّه، أو أدبه، أو فلسفته، أو حضارته، أو "ثقافته"، وذلك بوعيٍ للذات غير مسبوق (كان قد حرّض عليه رجال الأدب بكل ما لديهم من قوّة)"(16).

وعلى الرغم من أنَّ هذا القول يعود إلى عام 1927، وصاحبه هو المفكّر الفرنسي جوليان بندا، إلاَّ أنَّ من الممكن أن نعتبره بمثابة الوصف الصادق لما يُدعى بسياسات الهوية الشائعة في هذه الأيام.

والحال، أنَّ من الخطير أن نقول إنَّ فكرة الثقافة تعاني من أزمة في هذه الأيام، ذلك أنها لطالما كانت كذلك. فالثقافة والأزمة تسيران جنباً إلى جنب شأن لوريل وهاردي. ومع هذا، فإنَّ ثمة تغيراً بالغ الأهمية والخطر قد اعترى هذا المفهوم، وهو تغيّر يضعه هارتمان في صيغة الصراع بين الثقافة وثقافة ما، أو إذا أردتم، بين الثقافة (Culture) والثقافة (culture). فقد كانت الثقافة تقليدياً تلك الطريقة التي يمكن لنا من خلالها أن نطرح خصوصياتنا الثانوية الضيّقة في محيطٍ شاسع ورحب يطول كلّ شيء. كما كانت تشير، بوصفها شكلاً من الذاتية الكونية الشاملة، إلى تلك القيم التي نتقاسمها لمجرد اشتراكنا في الإنسانية. وكانت الثقافة بوصفها الفنون تستمدّ أهميتها من كونها تقطّر هذه القيم وتصفّيها في شكلٍ قابل للنقل. فنحن إذْ نقرأ، أو ننظر، أو نصغي، نعلّق ذواتنا التجريبية، بكلّ ما تتسم به من طوارئ اجتماعية وجنسية وإثنية، لنعدو بذلك ذواتاً كونية شاملة. كانت الثقافة الرفيعة تطلّ من موقعٍ شبيهٍ بموقع القدرة الإلهية، فترى إلى العالم من كلّ مكان ومن لا مكان.

غير أنّ كلمة "الثقافة" راحت تميل عن محورها، منذ ستينيات القرن العشرين فصاعداً،

-ما إن يغدو الإنتاج الثقافي جزءاً من الإنتاج السلعي العام، حتى يصعب أن نحدد أين ينتهي عالم الضرورة وتبدأ مملكة الحرية.

-كانت الثقافة، تقليدياً، تلك الطريقة التي يمكن لنا من خلالها أن نطرح خصوصياتنا الثانوية الضيقة في محيط شاسع ورحب، يطول كل شيء.

لتعني ما يكاد أن يكون نقيض ذلك. فقد غدت الآن تأكيداً على هويةٍ خصوصيةٍ– قومية، أو جنسية، أو إثنية، أو مناطقية– لا تعالياً على مثل هذه الهوية.

ولأن هذه الهويات جميعاً ترى إلى نفسها على أنها مكبوتة ومقموعةً، فإنّ ما كان يُعْتَبَر في السابق عالماً من التوافق قد تحول الآن إلى عالم من الصراع. وباختصار، فقد تحولت الثقافة من كونها جزءاً من الحلّ إلى كونها جزءاً من المشكلة. فهي لم تعد وسيلة لحلّ النزاعات السياسية، أو بعداً رفيعاً وعميقاً يمكن من خلاله أن يلاقي أحدنا الآخر بوصفنا أنداداً في الإنسانية؛ بل غدت، بخلاف ذلك، جزءاً من الصراع السياسي ذاته.

وكما يقول إدوارد سعيد، "هيهات أن تكون الثقافة مملكة ساجية ذات رقةٍ أبوللوية، بل إنها قد تكون ساحة معركة تعرِّض فوقها القضايا نَفْسَها لضوء النهار وتتنازع فيما بينها"(17). فالثقافة بوصفها علامة، وصورة، ومعنى، وقيمة، وهوية، وتضامناً وتعبيراً عن الذات هي العملة الرائجة في النزاع السياسي، وليست بديلاً أولمبياً لهذا النزاع، سواء بالنسبة للقومية الثورية، أم النسوية أم الكفاح الإثني، وهي الأشكال الثلاثة من السياسة الراديكالية التي سيطرت على جدول أعمال العالم في العقود القليلة الماضية.

فالثقافة في البوسنة وبلفاست لا تقتصر على ما تضعه في آلة التسجيل، وإنما هي أيضاً ما تُقْتَل لأجله. وبذا فإنَّ ما تخسره الثقافة في نزوعها المترفّع السامي، تكسبه في نزوعها العملي والإجرائي. ففي مثل هذه الظروف، لا شيء يمكن أن يكون أدنى إلى الكذب والبهتان من اتّهام الثقافة بالنأي عن الحياة اليومية، بصرف النظر عن المقصود بهذه التهمة.

ولقد عكس بعض نقّاد الأدب على نحوٍ صادق هذا التحول العنيف في معنى الثقافة حين راحوا يتزاحمون بالمناكب وهم يولّون وجوههم عن الدراما التيودورية(18) صوب مجلاّت المراهقين، أو يقايضون بباسكالهم الأدب الإباحي. والحقّ أنَّ ثمّة ما يقلق بعض الشيء في رؤية أولئك الذين تدرّبوا على البحث في ضروب السجع والقوافي وهم يبدون آراءهم في الذات ما بعد الكولونيالية، أو النرجسية الثانوية(19)، أو نمط الإنتاج الأسيوي، وسواها من المسائل التي يتمنى المرء أن يراها بين أيدٍ أظافرها أقلّ تقليماً وطِلاءً.

لكن ما جرى هو أنَّ الكثيرين ممن يُدْعَون بالبّحاثة المتخصصين قد تخلّوا عن مثل هذه المسائل وارتدّوا عنها، كما يرتدّ رجال الدين، ملقين بها في حجر أولئك الذين لم يتلقّوا في مثل هذه المجالات سوى أقلّ التدريب كيما يتولّوا أمرها. ولا شكّ، بالطبع، في أنّ للتربية الأدبية فضائلها الجمّة، إلاّ أنَّ الفكر المنظّم والمنهجي ليس واحداً منها. ومع ذلك، فإنَّ هذه النقلة من الأدب إلى السياسة الثقافية ليست بالنقلة الغريبة أو المتناقضة، فما يربط بين الاثنين هو فكرة الذات والذاتية. فالثقافة تعني عالم الذاتية الاجتماعية؛ وهو عالم أوسع من الأيديولوجيا إنّما أضيق من المجتمع، وأقلّ ملموسية من الاقتصاد إنّما أشدّ واقعية من النظرية، ولذا فإنَّ من المنطقي، وإنْ يكن ليس من الحكمة في شيء، أن نصدّق أنّ أولئك المتضلّعين من علم واحد من علوم الذاتية –هو النقد الأدبي– هم الأقدر على دراسة الشارة المميزة التي يحملها ملائكة الجحيم (Hells Angels) أو سيميائيات جادّة التسوّق.

لقد لعب الأدب أيام ازدهار البرجوازية الأوروبية وعنفوانها دوراً أساسياً في تشكيل هذه الذاتية الاجتماعية وصياغتها، ولم يكن دور الناقد الأدبي بالخالي من الأهمية السياسية. ويكفي أن نتذكر بهذا الصدد كلاًّ من جونسون أو غوته،

وهازليت أوتين. غير أنّه كانت هنالك مشكلة تمثّلت في أنَّ ما كان يعبّر عن هذا العالم الذاتي أدقّ التعبير – أي الفنون– كان أيضاً ظاهرة نادرة مقصورة على أقلية مميّزة؛ ولذا صار من الصعب مع مرور الزمن معرفة ما إذا كان دور الناقد أساسياً بالمطلق أم نافلاً تماماً. وبهذا المعنى فقد مثّلت الثقافة نوعاً من التناقض الذي لا يُطَاق، إذْ كانت في آنٍ معاً فائقة الأهمية وتكاد أن تكون بلا أهمية على الإطلاق، نظراً لأنَّ أولئك الذين كانوا يرفعون قبعاتهم لها لم يكونوا سوى قلّة قليلة وحسب. ويمكن للمرء، بالطبع، أن يرى أن هذه التعاكسات على أنها متبادلة الاعتماد؛ فواقعة أنَّ العامّة وكارهي الثقافة لم يكن لديهم متّسع من الوقت لها كان أبلغ شهادة ممكنة على أهمية الثقافة. بيد أنَّ هذا ما كان يضع الناقد في موقع المعارض أو الخارج بصورة دائمة، وهو موقع من المؤكَّد أنَّ العيش فيه ليس بالعيش المريح. ولقد حلَّ الانتقال من الثقافة إلى الثقافة هذه المشكلة بالمحافظة على موقف المعارضة والخروج إنّما مع جمعه إلى موقفٍ شعبوي.

وما غدا عندئذٍ نقدياً هو الثقافة الفرعية الكليّة، أو طريقة الحياة الكليّة، التي تلعب ضمنها الفنون دوراً إيجابياً إلى أبعد حدّ. وبذا صار بمقدور المرء أن يكون معارضاً وخارجاً في الوقت الذي يتذوق فيه مباهج التضامن، وذلك على نحوٍ لم يكن بالمتاح Poéte maudit(20) من الطراز القديم.

ويصعب، بالطبع، أن نقلّل من الطابع الراديكالي لهذا التحوّل في معنـ... بمعناها الكلاسيكي لم تكن تـ... السياسة وحسب، بل كانت تقـ... النقيض الفعلي للسياسة. لم يـ... السياسة أمراً عابراً وطارئاً فقط من تكوينها الأساسي، وربما

نحدد اللحظة التي أُعيد فيها تعريف "الشعر" في التاريخ الأدبي الإنجليزي على أنّه المقابل التام أو المعاكس التام لما هو شعبي، وعادي، وسياسي، بأنّها لحظة تقع في مكانٍ ما بين شيللي وأعمال تنيسون الأولى. ولعلّ كلّ مجتمعٍ من المجتمعات يقتطع لنفسه حيّزاً يتحرر فيه، للحظةٍ مباركة ما، من مثل هذه المسائل الدنيوية، مستبدلاً بها التأمل في ماهية الإنسان وجوهره. حيث تتنوّع أسماء هذا الحيّز بتنوّع مراحل التاريخ؛ الأسطورة، والدين، والفلسفة المثالية، ومؤخراً الثقافة، والأدب، والعلوم الإنسانية. فالدين، الذي يقيم علاقةً بين تجربة المرء الحميمة وأسئلة الوجود الجوهرية، كسؤال الوجود والعدم، كان قد أدّى هذا الغرض على نحوٍ أمثل في أيامه. بل إنّه لا يزال يؤدّيه في تلك المجتمعات التقية، التي تخاف ربّها، كالولايات المتحدة الأميركية، حيث يحظى الدين بدور أيديولوجي بارز يصعب على أوروبي أن يوافق عليه.

وذلك في حين كانت الثقافة بمعناها الخصوصي، على ما هي عليه من كونها ذلك المخلوق الهشّ والضعيف، أبعد ما تكون عن التهيئة اللازمة للقيام بمثل هذه الوظائف، وكانت لا تلبث أن تبدي عوارض المرض إذا ما طُلِبَ منها أن تكون بديلاً بائساً للإله، أو الميتافيزيقا، أو السياسة الثورية.

وعلى هذا الأساس، فقد كان انتفاخ الثقافة وتضخّمها جزءاً من حكاية عصر علماني، فمنذ أرنولد وصاعداً، ورث الأدب– من بين جميع الأشياء الأخرى!– تلك المهام الأخلاقية، ...ـة والسياسية الثقيلة التي كان يُعْهَد ...لخطاباتٍ أشدّ تقنيةً وعمليةً. ...ـاعية، بميلها العقلاني والعلماني، ...تمالك نفسها عن تكذيب قيمها ...اصة، مقوّضةً بذلك ما يحتاجه

–من المعروف أن ما بعد الحداثة، تؤثر الثقافة بوصفها صراعاً فعلياً، على الثقافة بوصفها توفيقاً خيالياً.

–الثقافة، بمعناها الكلاسيكي، لم تكن تعني الابتعاد عن السياسة وحسب، بل كانت تقف عملياً بوصفها النقيض الفعلي للسياسة.

النشاط العلماني من أساسٍ يستند إليه في تسويغ ذاته وإضفاء الشرعية عليها. لكن فقدان الدين سطوته على الجماهير الكادحة ليس نهاية المطاف، ذلك أنَّ الثقافة حاضرة بوصفها بديلاً ووكيلاً من النخب الثاني، الأمر الذي يمثّل نقطة تحوّل تاريخية تشكّل أعمال أرنولد علامة عليها. وهذه الفكرة ليست بالبعيدة عن الأفهام أو المنطق؛ لأنَّ الثقافة توفّر ما يوفرّه الدين من طريقةٍ دينية، ورمزيةٍ محسوسة، ووحدةٍ اجتماعية، وهويةٍ جمعية، وجمعٍ للأخلاق العملية والمثالية الروحية، وصلةَ وصلٍ بين المثقفين والعامّة.

غير أنّ الثقافة تبقى بديلاً بائساً للدين لاثنين من الأسباب على الأقلّ. فهي بمعناها الفني الضيّق تظلّ مقصورةً على نسبةٍ زهيدة من السكان، وهي بمعناها الاجتماعي الواسع تقوم على وجه الدقّة حيث يكون البشر أقلّ انسجاماً ووحدة. فالثقافة بهذا المعنى الأخير الذي يشير إلى الدين، والقومية، والجنس، والإثنية وما شابه هي حقل صراع مستعر وعنيف؛ وكلما غدت الثقافة عمليةً أكثر، قلّت قدرتها على لعب دور توفيقي أو تسووي، وكلما ازدادت توفيقيتها، ازداد عجزها عن الفعل والتأثير.

ومن المعروف أنَّ ما بعد الحداثة، بما تحمله من حكمة الشارع وما تتصف به من تحرر من السحر والأوهام، تُؤْثِرُ الثقافة بوصفها صراعاً فعلياً على الثقافة بوصفها توفيقاً خيالياً.

وهي ليست أصيلةً في ذلك بالطبع؛ فالماركسية، على الأقلّ، كانت قد سبقتها إلى ذلك بوقتٍ طويل. ومع هذا، فإنَّ من الصعب أن نقلّل من أهمية الآثار الفضائحية التي ترتّبت على هذا التحدّي لفكرة الثقافة التقليدية. فهذه الفكرة الأخيرة تقوم، كما رأينا، على كونها المعاكس التام لما هو اجتماعي ومادي؛ فإذا ما أمكن للماديين أن يُعْمِلوا أيديهم حتى في هذا، فإنّ ما من شيء يظلّ مقدساً، خاصةً ما هو مقدَّس. وإذا ما كانت الثقافة ذلك المكان الذي اجتمعت به القيمة ذاتها في نظام اجتماعي لم يكن يبدي تجاهها سوى ذلك الضرب الحجري من اللا مبالاة، فإنَّ تعرّض هذه المنطقة المخفورة بكلّ حذر واحتراس لنيران التاريخانيين والماديين معناه أنَّ القيمة ذاتها قد غدت تحت الحصار.

وعلى الأقلّ فإنَّ هذا ما بدا لأولئك الذين كفّوا منذ زمن طويل عن تبيّن القيمة في أي مكان من الدنيا سوى الفنون.

والحال، أنَّ أحداً لا يُفاجأ كثيراً إذا ما غدا علم الاجتماع أو علم الاقتصاد "سياسيين"؛ ذلك أنَّ من المتوقّع لهذه المباحث التي هي اجتماعية في جوهرها أن تطرح مثل هذه المسائل. أما تسييس الثقافة، بالمقابل، فيبدو كما لو أنه يجرّدها من هويتها ذاتها، أي كما لو أنه يدمّرها. ولا شكّ أنّ هذا هو السبب في إثارة كثير من المعارك حامية الوطيس حول ذلك الخطاب الأكاديمي المسالم نسبياً والذي يُعْرَف باسم النظرية الأدبية. فإذا ما كان هنالك كثير من الدم المسفوح على سجاجيد حجرة استراحة طلاب التخرّج، وبدا بعضٌ منه شبيهاً بدمي على نحوٍ يدفع إلى الشعور بالخطر، فليس ذلك لأنّ أحداً في الدنيا يهتمّ كثيراً فيما إذا كانت مقاربتي لشعر السِّرْ ولتر رالي تتّبع المنهج النسوي أو الماركسي، أو الظاهراتي أو التفكيكي. فهذه ليست من المسائل التي يُحْتَمَل أن تسبب الأرق لأيّ أحد في القاعة البيضاء أو البيت الأبيض، بل إنها ليست من الأمور التي يُحْتَمَل أن يتذكرها أساتذة كليّتي بعد سنة أو نحوها من تخرّجي. غير أنّ المجتمعات لا تنظر بمثل هذا الهدوء والصفاء إلى أولئك الذين يبدون كما لو أنهم يُضْعِفُون القيم التي تستخدمها هذه المجتمعات في تسويغ سلطتها.

وهذا التسويغ الأخير هو، في حقيقة الأمر،

الحداثة على الثقافة، ليس بالبعيد كل البعد عن الفكرة الكونية أو التصور الكوني، الذي لا ينفك ما بعد الحداثيين ينكرونه.

واحد من أكبر معاني كلمة "الثقافة".

ومن ثمَّ، فإنَّ المعنى الذي تضفيه ما بعد الحداثة على الثقافة ليس بالبعيد كل البعد عن الفكرة الكونية أو التصور الكوني الذي لا ينفكّ ما بعد الحداثيين ينكرونه. وذلك، أولاً، لأنَّ ما من مفهوم للثقافة هو بالمفهوم الانتقادي حقًّاً وصدقاً حيال ذاته. وكما تزعم الثقافة الرفيعة، شأن بعض باعة التجزئة الذين يبيعون بكسر الأسعار، أنَّ من غير الممكن هزيمتها نظراً لكونها قيمة مجرَّدة، كذلك يُقْصَد للمنتجات الفنية التي ينتجها هواة تربية الحمام غربي يوركشاير أن تؤكّد على القيمة التي تحوزها ثقافة تربية الحمام غربي يوركشاير، وليس أن تضعها تحت طائلة الشكّ. أمّا ثانياً، فإنَّ الثقافات بهذا المعنى ما بعد الحديث غالباً ما تكون كليّات ملموسة، أو طبعات محلية من المذهب الكلّي الذي تشجبه. ولا شكّ أنَّ من الممكن لمربيّ الحمام غربي يوركشاير أن يكونوا متتالين، وإقصائيين وأوتوقراطيين شأن العالم الأوسع الذي يعيشون فيه. بل إنَّ الثقافة التعددية ذاتها لا بدّ أن تكون إقصائية، إذْ لا بدّ لها أن توصد الباب في وجه أعداء التعددية. ولأنَّ الجماعات الهامشية تنزع لأن تجد الثقافة الواسعة قمعية وخانقة، استناداً إلى مبررات وجيهة في أغلب الأحيان، فإنّ من الممكن أن تقاسم الثقافة "الرفيعة" أو الجمالية تلك السمة الثابتة من سماتها، ألا وهي النفور والاش الأكثرية. وبذا يمكن للأرستقرا يمسك أحدهما بيد الآخر البرجوازية الصغيرة. فالضواح عقيم من وجهة نظر كلٍّ من الذ

وهكذا، فإنَّ مجموعة الثق تشكّل ما يدعى بالولايات المت تبدو للوهلة الأولى على أنّها والتنوع المغربين. غير أنّ تز

-الجماعات الهامشية تنزع لأن تجد الثقافة الواسعة قمعية وخانقة، استناداً إلى مبررات وجيهة في أغلب الأحيان.

الثقافات الفرعية في عدائها للأخريات يمكّنها من أنْ تنقل إلى اللغة المحلية ذلك الانغلاق العالمي الذي تزدريه لدى التصور الكلاسيكي للثقافة.

والنتيجة، في أسوأ الأحوال، هي نوع من الامتثالية التعددية التي يتمّ فيها تحدّي الكون التنويري المفرد، بتماثله ومنطقه القسري، بسلسلة كاملة من العوالم الصغيرة التي تبدي على نحوٍ مُصَغَّرٍ تلك السمات ذاتها. ومن الأمثلة على ذلك ما يُدْعى بالمذهب الجماعوي أو الجماعوية(21)؛ فبدلاً من طغيان العقلانية الكونية على المرء، لم يعد هذا الأخير معنيَّاً، بحسب المذهب الجماعوي، بأبعد من جيرانه في الشقّة التالية. أمّا النظام السياسي الحاكم فلم يعد خصماً واحداً وحسب، وإنّما مُجَمَّعَاً من الخصوم المتذررين الذين لا يجمعهم أيّ جامع، الأمر الذي يشدّ من أزر هذا النظام ويدّعمه. والحال، أنّه إذا ما كانت هذه الثقافات الفرعية تشهر اعتراضها في وجه اغترابات الحداثة، فإنها هي أيضاً تعيد إنتاج هذه الاغترابات فيما تبديه من صنوف التمزّق والتشظّي.

والمدافعون عن سياسات الهوية هذه يوبّخون حرّاس القيمة الجمالية على مبالغتهم الزائدة في أهمية الثقافة بوصفها الفنّ. غير أنهم يبالغون هم أنفسهم في أهمية الثقافة بوصفها السياسة. والحقّ أنّ الثقافة جزء لا يتجزأ من ذلك النوع من السياسة التي تضعه ما بعد الحداثة في رأس جدول أعمالها، غير أنها لا تضعه في ذلك الموضع إلاّ لأنها تحبّذ هذا النوع وحده من أنواع السياسة. وذلك في حين أنّ هنالك كثيراً من النزاعات السياسية–كالإضرابات، وحملات مكافحة الفساد، والاحتجاجات المناهضة للحرب– لا تحظى الثقافة فيها بمثل هذه الأهمية أو هذا الدور، دون أن يعني ذلك أنها ليست مهمة. وما بعد الحداثة التي تزعم إحاطتها بكلّ شيء ليس لديها سوى

أقلّ القليل مما تقوله عن معظم هذه النزاعات السياسية. وكما يقول فرانسيس مُلْهِرْن، فإن الدراسات الثقافية اليوم "لا تترك للسياسة أيّ مجالٍ خارج الممارسة الثقافية، ولا تترك للتضامن السياسي أي مجال يتعدّى خصوصيات الاختلاف الثقافي"(22).

وهي تخفق، إذاً، ليس فقط في رؤية أنَّ القضايا السياسية ليست جميعها ثقافية، وإنما أيضاً في رؤية أنَّ الاختلافات الثقافية ليست جميعها سياسية، وهي إذْ تُخْضِعُ على هذا النحو قضايا الدولة، والطبقة، والتنظيم السياسي وسواها للمسائل الثقافية، إنما تخلص إلى تكرار ما ترفضه من تحيّزات الـ Kulturkritik (النقد الثقافي) التقليدي، الذي لم يكن لديه ما يكفي من الوقت كي يهدره على مثل هذه الأمور السياسية الدنيوية. وكأننا أمام جدول أعمال سياسي أميركي على نحوٍ مميَّز أَضْفَتْ عليه الطابع الكوني حركةٌ تشكّل الكونيةُ بالنسبة لها نوعاً من التحريم أو اللعنة. ومن ثمَّ، فإنَّ ما يتقاسمه أيضاً كلٌّ من الـ Kulturkritik (النقد الثقافي) والثقافوية(23) الحديثة هو افتقار كليهما للاهتمام بما يقبع، بالمعنى السياسي، خلف الثقافة؛ أي بجهاز العنف والقَسْر الذي تملكه الدولة، علماً أنَّ هذا الجهاز، وليس الثقافة، هو الذي يُرَجَّح في نهاية المطاف أن يهزم التغيير الجذري.

والثقافة بهذا المعنى الذي تعبّر عنه كتابتها دون تشديد، أي الثقافة بوصفها هوية وتضامناً، تبدي بعض الألفة مع المعنى الأنثروبولوجي لهذا المصطلح. غير أنّها لا ترتاح لما تراه فيه من ميلٍ إلى المعيارية والتقويم ومن نزوع عضوي قائم على الحنين. كما أنّها تنمّ أيضاً على عداء لما تبديه الثقافة الجمالية من ميل معياري ونزعة نخبوية. فالثقافة لم تعد نقداً للحياة، بالمعنى الرفيع الذي نجده لدى ماتيو أرنولد، بل نقدٌ لشكلٍ مهيمنٍ أو أكثرويّ من الحياة من قِبَل شكلٍ هامشيّ. وفي حين أنَّ الثقافة الرفيعة هي المعاكس العاجز للسياسة، فإنَّ الثقافة بوصفها الهوية هي استمرار للسياسة بوسائل أخرى. وإذا ما كانت الثقافة ترى إلى الثقافة على أنّها متعصّبة وجاهلة، فإنَّ الثقافة ترى إلى الثقافة على أنّها حيادية على نحوٍ مخادع. وإذا ما كانت الثقافة أثيرية بالنسبة إلى الثقافة، فإنَّ الثقافة تفرط في ارتباطها بما هو أرضيّ بالنسبة لـ الثقافة. ويبدو أننا ممزقون بين كونيّة فارغة وخصوصية عمياء. فإذا ما كانت الثقافة أبعد ما تكون عن الارتباط بمكان أو تجسيد، فإنَّ الثقافة تتوق أشدّ التوق إلى الارتباط بموضعٍ محدود ومحليّ.

***

في كتابه سؤال الثقافة المصيري، حيث يكتب جيوفري هارتمان بوصفه واحداً من المهاجرين الألمان إلى الولايات المتحدة، يرفض أن يضفي طابعاً مثالياً على فكرة الهجرة أو الشتات كما يفعل ما بعد الحداثيين الأغرار. فهو يرى أنَّ "غياب الوطن هو لعنة على الدوام"، الأمر الذي يمثّل صفعةً في حينها لأولئك الذين يشكّل غياب الأمّة بالنسبة لهم ما يلي التقّى من حيث الأهمية. بيد أنَّ خلفية هارتمان تدفعه أيضاً إلى الشكّ بالأفكار الـ volkisch (الشعبوية) عن الثقافة بوصفها تكاملاً وهوية، تلك الأفكار التي تسكّن من توقنا الشبحي الغامض إلى الانتماء. وهو يجد في الهجرة مقابلاً ومعاكساً لمثل هذا التجسّد المحلّي؛ فهو منخلع، بلا جذور، وعالمي (كوسموبوليتاني) على نحوٍ مشؤوم، الأمر الذي يمثّل فضيحةً Kulturvolk (الثقافة الشعبية). وإذا ما كانت الثقافة الآن شأناً انشقاقياً وأقلوياً بالنسبة للنظرية ما بعد الحداثة، وفي صفّ المهاجر لا في صفّ من قاموا بالتطهير العرقي، فإنَّ كلمة الثقافة ذاتها موسومة بمسحة من تاريخ

ذلك التطهير. فهذه الكلمة التي تشير إلى أرفع أشكال التهذيب البشري ترتبط أيضاً، في المرحلة النازية، بأردأ أشكال الحطّ من قَدْر البشر، وإذا ما كانت الثقافة تعني نقد الإمبراطوريات، فإنها تعني بناء هذه الإمبراطوريات أيضاً. وإذا ما كانت الثقافة في أشكالها الخبيثة تحتفي بجوهرٍ خالصٍ لهويةٍ جماعيةٍ ما، فإنَّ الثقافة بمعناها الأنيق والرفيع يمكن أن تكون متواطئة على نحوٍ إجرامي مع مثل هذه السياسة من خلال إنكارها لها واحتقارها إياها.

وكما لاحظ تيودور أدورنو، فإنَّ مثل الثقافة الأعلى بوصفها تكاملاً ووحدة مطلقة يجد التعبير المنطقي عنه في الإبادة. وإلى هذا فإنَّ شكلي الثقافة هذين متشابهان في مزاعمهما أنهما غير سياسيين؛ حيث تتعالى الثقافة الرفيعة على مثل هذه الأمور المبتذلة بينما تنزل الثقافة بوصفها هويةً جمعيّة (في بعض صياغاتها وليس في جميعها) تحت مستوى السياسة، داخلةً في تراكيب نمطٍ غريزي من أنماط العيش.

بيد أن تواطؤ الثقافة المحدود ليس سوى جانب واحد من جوانب القصة فذ الثقافة يمثّل شهادةً ضدّ الإبادة. تشير إلى هوية إقصائية وحسب أولئك الذين يحتجّون بصورة جم الهوية. فإذا ما كان ثمّة ثقافة ا ثمّة أيضاً ثقافة المقاومة لهذه معنى من هذين المعنيين هو ومتناقض، فإنّ من الصعب أن الآخر أو يوضع في مواجهته. والصدع بين الثقافة والثقافة ليس صدعاً ثقافياً ولا يمكن أن يُرْتَق بوسائل ثقافية وحسب، كما يأمل هارتمان بنوعٍ من الرجاء المتشائم. ذلك أن لهذا الصدع جذوره في تاريخٍ ماديّ؛ في عالمٍ ممزَّق هو ذاته بين كونية فارغة وخصوصية ضيقة، بين فوضى

–إذا كان ثمة ثقافة الإبادة النازية، فإن ثمة أيضاً ثقافة المقاومة لهذه الإبادة.

قوى السوق العالمية وتلك الضروب من عبادة الاختلاف المحلّي التي تقاوم هذه القوى. وكلما ازدادت ضراوة تلك القوى التي تحاصر الهويات المحلية، كلما تفاقمت أمراض هذه الهويات.

بل إنَّ هذا النزاع المحتدم يترك أثره على سجالات فكريةٍ أخرى، كالمعركة بين آداب السلوك والأخلاق، بين المدافعين عن الواجب وأنصار الفضيلة، بين الكانطيين والجماعويين.

وإننا لواقعون، في جميع هذه الحالات، بين المدى العالمي للعقل وقيود خِلْقَتنا.

ومن كلماتنا الأساسية التي تعبّر عن المدى العالمي للعقل كلمة الخيال، ولعلَّ مصطلحاً آخر من مصطلحات المعجم النقدي الأدبي لم يحظَ بما حظي به هذا المصطلح من إضفاء الصفة الإيجابية عليه دونما تحفّظ. فكلمة "الخيال"، شأن كلمة "الجماعة"، هي واحدة من تلك الكلمات التي يحبّذها الجميع، وهو ما يكفي بحدّ ذاته لأن يولّد نوعاً من الريبة والشكّ.

فالخيال هو الملكة التي يستطيع المرء من خلالها أن يتعاطف مع الآخرين، حيث يمكنك من سبيل المثال، أن تتحسس طريقك جهولة لثقافةٍ أخرى. ثقافة أخرى، نظراً للمدى الكوني هذه الملكة. غير أنّ ذلك يترك بلا تعلّق عن المكان الذي تقف فيه قابلاً لهذه الثقافات. فالخيال، في انيه، لا يمثّل أيّ موقع على لا يحيا إلاّ في شعوره الودّي الآخرين، وهو مثل "المقدرة السلبية" (24) عند كيتس قادرٌ على الدخول الوديّ إلى أيّ شكلٍ حياتيّ. وهذا يعني أنَّ هذه القدرة شبه الإلهية تبدو، مثل القدرة الإلهية، كلَّ شيء ولا شيء في آنٍ معاً، وفي كلّ مكان وفي لا

–الثقافة لم تعد نقداً للحياة، بل نقد لشكل مهيمنٍ أو أكثروي من الحياة، من قبل شكل هامشي.

مكان؛ فراغٌ خالص ليس فيه سوى الشعور دون أية هوية ثابتة تميّزه، يتغذّى بصورة طفيلية على الأشكال الحياتية الخاصة بالآخرين، على الرغم من تعاليه على هذه الأشكال الحياتية بسببٍ من قدرته على محو ذاته أو طمسها والدخول في أيّ من هذه الأشكال واحداً إثر آخر. وهكذا يكون الخيال متمركزاً وغير متمركز في الوقت ذاته، مسبغاً على صاحبه سلطة كونية عن طريق إفراغه من أيّة هوية مميِّزة. فالخيال لا ينبغي أن يُدْرج في عداد الثقافات التي يستكشفها، إذْ أنه ليس سوى ذلك النشاط المتمثّل في استكشاف هذه الثقافات. وبذا يكون للخيال من الاختلاط ما يجعله أقلّ من هوية ثابتة كما يكون له من تعدّد الأوجه والزئبقية ما يحول بين هذه الهويات الثابتة وبين أن ترقى إليه. فهو ليس هوية بقدر ما هو معرفة بكلّ الهويات، ولذا فهو شيء يفوق أية هوية في قيامه بما يجعله أقلّ من أية هوية.

ليس من الصعب أن نتبيّن في هذا المذهب شكلاً ليبرالياً من الإمبريالية.

فالغرب، بمعنىً من المعاني، ليس له هوية مميّزة خاصة به، لأنه لا يحتاج إلى مثل هذه الهوية. فمن جماليات أن تكون حاكماً ألاّ تحتاج لأن تقلق حيال هويتك، وأن تعتقد، ولو بصورة خادعة أو مضللة، أنك تعرف مسبقاً من أنت.

ذلك أنَّ الثقافات الأخرى هي المختلفة، في حين أنّ شكلك الحياتي هو المقياس الذي نادراً ما يمثّل "ثقافةً" أيّما ثقافة. فهو بالأحرى ذلك المعيار الذي يُظْهِر الأشكال الحياتية الأخرى على أنها ثقافات بعينها، بكلّ فرادتها الساحرة أو المهدِّدة. وهو إذاً ليس ثقافة غربية وإنما مسألة حضارة غربية، حيث تنطوي هذه العبارة الأخيرة من جهةٍ أولى على أنَّ الغرب يمثّل طريقة محددة في الحياة، كما تنطوي من جهةٍ ثانية على أنه ليس سوى المحلّ الذي تتنزّل به ثقافة كونية وشاملة.

فالخيال، أو الكولونيالية، يعنيان أنَّ ما تعرفه الثقافات الأخرى هو ذاتها، في حين أن ما تعرفه أنت هو هي. وإذا ما كان ذلك يجعلك أقلّ استقراراً وأشدّ اضطراباً قياساً بتلك الثقافات، إلا أنَّه يهبك أيضاً ميزة وأفضلية معرفية وسياسية غير متاحة لها، وهي أفضلية تتمثّل نتيجتها العملية في أنّ هذه الثقافات، أيضاً، لن تظلّ طويلاً على استقرارها.

هكذا تكون المواجهة الكولونيالية مواجهةً بين الثقافة والثقافة؛ بين قوة هي قوة كونية، ولذا فهي منتشرة وغير مستقرة وقلقة، وبين حالةٍ من الكينونة ضيقة ومحدودة لكنها آمنة، على الأقلّ إلى أن تضع عليها الثقافة يديها المدرّبتين والخبيرتين.

ولا شكّ أنّ الصلة واضحة وجليّة بين هذا وما يدعى بالتعددية الثقافية. فالمجتمع مؤلّف من ثقافاتٍ متمايزة ومتباينة، وهو بمعنىً ما ليس سوى هذه الثقافات؛ ومع ذلك فهو أيضاً كيان متعالٍ يُدعى "المجتمع"، لا يظهر في أيّ مكان بوصفه ثقافة محدَّدة ولكنه المقياس والقالب لجميع الثقافات. والمجتمع، بهذا المعنى، أشبه بالعمل الفني كما يراه علم الجمال الكلاسيكي، هذا العمل الذي لا يمثّل سوى جزئياته وخصوصياته الفريدة، ولكنه أيضاً قانونها السريّ والخفيّ. وعلى هذا النحو، فإنّ ثمّة في مكانٍ ما مجموعة ضمنية من المعايير التي تحدد ما ينبغي أن يُعَدَّ ثقافة، وما ينبغي أن يُمْنَح لها من حقوق محلية، وما شابه؛ غير أنَّ هذه السلطة الخفيَّة لا يمكن أن تكون مجسَّدة هي ذاتها، ذلك أنها ليست ثقافة بل الشروط الفعلية التي تتيح قيام ثقافة. فهي مثل الخيال، أو الـ folie de grandeur (25) الكولونيالية، ما يقطن جميع الثقافات، نظراً لكونه يتعالى عليها جميعاً.

والحقّ أنَّ ثمّة صلة ضمنية بين الخيال

والغرب. وها هو ريتشارد رورتي يقول:

يسير الأمن والتعاطف جنباً إلى جنب، لنفس الأسباب التي تجعل السلام والإنتاجية الاقتصادية يسيران جنباً إلى جنب.

فكلما كانت الأمور أقسى، كان عليك أن تخاف أكثر، وكلما كان وضعك أخطر، قلّت قدرتك على توفير الوقت أو الجهد للتفكير فيما يمكن أن تكون عليه أمور أُناسٍ لا تتماهى معهم على نحوٍ مباشر.

فالتربية العاطفية لا تفعل فعلها إلاّ في أناسٍ يمكنهم أن يسترخوا بما يكفي لأن يصغوا(26).

وتبعاً لوجهة النظر المادية الصارمة هذه، ليس بوسعك أن تكون واسع الخيال إلا إذا كنت غنياً وذا سعة. فالبحبوحة هي التي تحررنا من الأنانية. أمّا في حالة القلّة والفاقة، فيصعب أن نرتقي فوق حاجاتنا المادية؛ كما يعصب من دون فائض ماديّ أن نزيل تمركزنا حول ذواتنا ونحوّله إلى فائض من الخيال الذي يعرف ما يعنيه أن تكون آخر. فالتقدم الروحي والمادي يسيران هنا جنباً إلى جنب، كما هو الحال مع "حضارة" القرن الثامن عشر، إنّما بخلاف "ثقـ
عشر. والغرب وحده اليوم مـ
الآخرين وجدانياً ويتعاطف معـ
من يملك الوقت والرفاه اللازمين
أرجنتينياً أو بصلة.

وبمعنىً ما، فإنَّ هذه النـ
نسبياً على الثقافة؛ إذْ ترى أنّـ
نظام اجتماعي يعيش في بحبو
الثقافة، كما تشير إلى أنه إذا
الغرب طارئة ومشروطة تاريخـ
المتحضّرة.

أمّا بمعنى آخر، فإنَّ هـ

-المجتمع مؤلف من ثقافات متمايزة ومتباينة، وهو بمعنى ما، ليس هذه الثقافات، مع ذلك فهو أيضاً كيان متعال يدعى المجتمع.

بالنسبة للعالم الروحي ما يمثّله حلف الناتو بالنسبة للعالم السياسي. فالحضارة الغربية لا تقيّدها خصوصيات ثقافة ما. وهي تتعالى على مثل هذه الثقافات جميعاً بقدرتها على فهم هذه الثقافات من الداخل- أفضل مما تستطيع هي ذاتها أن تفهم ذاتها، الأمر الذي يذكّر بالمؤوِّل عند شلاير ماخر- ولذا فإنَّ لها الحقّ في أن تتدخّل في شؤونها ولمصلحتها الخاصة. وكلّما أضفت الثقافة الغربية على نفسها مزيداً من الطابع الكوني، كلما ضعفت إمكانية رؤية مثل هذا التدخّل بوصفه ثقافة تتطفّل على أخرى وتفرض نفسها عنوةً عليها، وكلما صار منطقياً أكثر أن يُنْظَر إليها بوصفها الإنسانية ترتّب بيتها الخاص. ففي النظام العالمي الجديد، كما في العمل الفني الكلاسيكي، يتوقف ازدهار الكلّ على استقرار كلّ عنصر من العناصر المكوّنة. وبذا يمكن تحويل قول هوراس "ما من شيء إنسانيّ غريب عليّ" إلى القول "كلّ مكان بعيد وقديم في الدنيا يمكن أن يهدّد أرباحنا"، وإن يكن هذا القول الأخير أقلّ أناقة من الأول بكثير.

غير أنَّ من الخطأ الاعتقاد، كما يفعل رورتي، أنَّ المجتمعات المغلوبة على أمرها لا
ما يكفي لأن تتخيل ما يشعر به
العكس من ذلك، ثمّة عدد كبير
، يكون فيها اضطهاد المجتمعات
، مثل هذا التعاطف.

ـرفَ من بين أشياء أخرى باسم
ـية، التي ترى أن لا أمل لثقافة
ـرر ما لم تتحالف مع الثقافات
. وإذا ما كان الإيرلنديون ما قبل
ن اهتماماً شديداً بمصر والهند
، ذلك لأنهم عاجزون عن التفكير
ـددون بها وقت فراغهم، بل لأن
. عظيم للتعاطف، إذْ تلقي بأشدّ

-الخيال لا ينبغي أن يدرج في عداد الثقافات التي يستكشفها، إذ أنه ليس سوى ذلك النشاط المتمثل في استكشاف هذه الثقافات.

الثقافات تنوعاً في شروط تكاد أن تكون متماثلة. وإنّه لمن الخطأ أيضاً أن نتخيل أنَّ من غير الممكن لثقافة أن تحاور أخرى إلاّ بفضل ملكة خاصة تمتلكها كلّ ثقافة من هاتين الثقافتين تتعدّى خصوصياتها المحلية وتتجاوزها.

وذلك لأن ما من خصوصيات محلية. فكلّ الخصوصيات نفيذة ذات مسام وذات نهاية مفتوحة، تتداخل مع سياقات أخرى من هذا النوع، وتبدي تشابهاتٍ عائلية مع أوضاع تبدو نائية وغريبة للوهلة الأولى، كما تتدرج في ظلالها على نحوٍ يلتبس مع ظلال محيطها المتدرّج مثلها في ظلاله.

ثم إنّ المرء لا يحتاج لأن يخرج من جلده كيما يحسّ بما يشعر به الآخرون. بل إنَّ هنالك أوقاتاً لا تحتاج فيها إلاّ لأن تنقبّ في داخلك عميقاً كيما تحسّ بذلك. وعلى سبيل المثال، فإنَّ مجتمعاً عانى من الاستعمار ليس عليه إلاّ أن يعود إلى تجربته "المحلية" الخاصة كيما يشعر بالتضامن مع مجتمع مُسْتَعْمَرٍ آخر. وإذا لم يكن ثمّة شكّ في وجود اختلافات أساسية بين مستعمرة وأخرى، إلا أنّ إيرلنديي أوائل القرن العشرين لا حاجة بهم لأن يلجأوا إلى ملكة الحَدْس والتخمين كيما يحسّوا بشيء مما أحسّ به هنود أوائل القرن العشرين. وأولئك الذين يصمّون الاختلافات الثقافية هم الرجعيون هنا. فمن خلال انتماء هذين المجتمعين إلى تاريخهما الثقافي الخاص، لا من خلال تجميد هذا الانتماء مؤقتاً، أنهما كانا قادرين على تخطّيه وتجاوزه. وأنّا لا أفهمك بأن أكفّ عن كوني ما أنا عليه، إذْ لن يكون عندها من يقوم بفعل الفهم. وفهمك لي ليس مسألة أن تكرر وتعيد في نفسك ما أشعر به، خاصةً أنّ مثل هذا الزعم قد يطرح مسائل شائكة تتعلق بالكيفية التي تستطيع بها أن تقفز الحاجز الكينوني بيننا. وأن تصدّق هذا يعني أن تفترض أنني متملّك تماماً لتجربتي الخاصة، وأنني شفاف تماماً إزاء نفسي، وأنَّ المشكلة الوحيدة التي تعترضك تتمثّل في أن تجد منفذاً إلى هذه الشفافية الذاتية.

غير أنني لست متملكاً تماماً تجربتي الخاصة، وحقيقة الأمر أنني قد أخطئ خطأً جسيماً في بعض الأحيان بشأن ما أشعر به، ناهيك عمّا أفكّر فيه؛ ولعلك كثيراً ما تفهمني أفضل مما أفهم نفسي، وبطريقةٍ أفضل من طريقتي في فهم نفسي. فالفهم ليس نوعاً من المشاركة الوجدانية. وأنا لا أفهم صيغةً كيمائيةً من خلال المشاركة الوجدانية معها. وكوني لم أُسْتَعْبَد في أي يوم من الأيام لا يمنعني من التعاطف مع العبيد، كما أنّ كوني ذكر لا يحول بيني وبين تقدير المعاناة والآلام التي ينطوي عليها كونك امرأة.

والاعتقاد المعاكس يعني ارتكاب غلطة رومانسية فاحشة بشأن طبيعة الفهم، علماً أنّ مثل هذه الأهواء الرومانسية لا تزال حيّة وفاعلة في بعض أشكال سياسات الهوية.

والحقّ أنَّ الثقافة الغربية، بصرف النظر عن أغلاط المشاركة الوجدانية هذه، تبدي إخفاقاً يستحقّ التوبيخ في تخيّل الثقافات الأخرى، وهو إخفاق لا يظهر في أيّ مكان آخر بالوضوح الذي يظهر به في ظاهرة الأغراب. فما هو مشؤوم وفاسد حقّاً بشأن الأغراب يتمثّل تحديداً في مقدار كونهم ليسوا أغراباً. إنّهم شهادة موحشة تقبض الصدر على عجزنا عن تصوّر أشكال حياتية تختلف جذرياً عن شكل حياتنا. فقد يكون لهم رؤوس مفلطحة، وعيون مائلة، ويتكلمون بنبرةٍ أحادية تثير الرعشة مثل الروبوت، ويصدرون رائحةً كبريتية نفّاذة، إلا أنهم من جهة أخرى يبدون قدراً كبيراً من الشبه بطوني بلير. فهذه المخلوقات القادمة من سفر سنين ضوئية لها رؤوس، وأعين، وأطراف، وأصوات. وسفينتهم

الفضائية التي يمكن أن تبحر عبر الثقوب السوداء تميل لأن تتحطّم في صحراء نيفادا. وعلى الرغم من أنَّ بناء هذه السفن قد تمّ في مجرّات بعيدة عنا ذلك البعد الذي يفوق الخيال، فإنها تترك على أرضنا علامات حروق مشؤومة تنذر بالسوء. بل إنّ ركّابها يبدون اهتماماً مألوفاً بتفحّص الأعضاء التناسلية البشرية، ويميلون إلى إطلاق رسائل مبهمة ومربكة عن الحاجة إلى سلام عالمي، شأنهم في ذلك شأن السكرتير العام للأمم المتحدة. وهم يتلصصون من نوافذ المطابخ بأزيائهم الغريبة إلى أبعد حدّ، ويبدون اهتماماً فائقاً للطبيعة بالأسنان الزائفة. وكما يمكن لموظفي الهجرة أن يحسنوا عملاً إذْ يلاحظوا، فإنَّ مخلوقاتٍ يمكن أن نتواصل معها لا يمكن بالتعريف أن تكون من الأغراب. بل إنّ الأغراب الحقيقيين هم أولئك الذين لا يزالون جالسين في حجورنا منذ قرون دون أن ننتبه.

وثمّة، في النهاية، صلة أخرى بين الثقافة والسلطة، فما من سلطة سياسية يمكن أن تبقى على نحوٍ مُرْضٍ من خلال
وحسب. فهي لا بدّ أن تخسر بذ
صدقيتها الأيديولوجية، وبذا تث
الأزمات أنها هشّة على نحوٍ ينذر
ولكي تضمن السلطة موافقة أولئك
لا بدّ لها أن تعرفهم معرفةً أش
معرفتها لهم بوصفهم مجموع
البيانية والجداول الإحصائية. ولأ
تشتمل على استدخالٍ واستبطانٍ
تسعى السلطة لأن تطبع ذاتها ع
فيه هو الذاتية الإنسانية ذاتها، بك
من حرية وخصوصية. فكيما تحدّ
أن تفهم البشر وما يرغبون فيه أو
دواخلهم، وألاّ تقتصر على فهم عاداتهم في التصويت والانتخاب أو مطامحهم الاجتماعية، وكيما تضبط البشر من الداخل، عليك أن تتخيلهم من الداخل أيضاً.

وما من شكلٍ معرفي أشدّ دهاءً وبراعةً في رسم خارطةٍ لتعقيدات القلب من الثقافة الفنية. وهذا ما جعل من الرواية الواقعية، مع اقتراب القرن التاسع عشر، مصدراً للمعرفة الاجتماعية أشدّ تفصيلاً وحميميةً بما لا يُقَاس من أيّ علم اجتماع وضعيّ. ولا يعني هذا أنّ الثقافة الرفيعة مؤامرة تحيكها الطبقة الحاكمة؛ فهي إذا ما كانت تنجز في بعض الأحيان مثل هذه الوظيفة المعرفية الآنفة، إلا أنّ من الممكن أيضاً أن تزرع فيها الاضطراب في أحيان أخرى. ومع ذلك، فإنَّ أعمال الفنّ التي تبدو بريئة وبعيدة أشدّ البعد عن السلطة، بما تبديه من اهتمام دؤوب بدوافع القلب وحوافزه، إنّما يمكن أن تخدم السلطة لهذا السبب على وجه التحديد.

وعلى الرغم من هذا، فإننا لنتطلع إلى الوراء بعاطفة وحنين إلى أنظمة الحكم المتّسمة بالمعرفة تلك، والتي تبدو لأتباع فوكو على أنها قمّة القمع
يّ الذي يتسلّل خلسةً. فإذا ما
الحاكمة تخفف إكراهها حين
ن الموافقة، فإنّ اتساع الفجوة
غنياء العالم وفقرائه ينذر مجيء
مالية السلطوية المحصَّنة أكثر
بمجال اجتماعي متفسّخ حيث
الداخل والخارج أعداء يتعاظم
ي النهاية عن كلّ مظاهر الحكم
ن امتيازاتها بكلّ قسوة وصراحة.

ثمة قوى كثيرة يمكن أن تقاوم
ور الموحش، غير أنّ الثقافة لا
اً بين هذه القوى.

❒

– الدراسات الثقافية لا تترك للسياسة أي مجال خارج الممارسة الثقافية.

– لعب الأدب دوراً بارزاً في تشكيل الذاتية الاجتماعية وصياغتها أيام ازدهار البرجوازية الأوروبية .

الهوامش:

(1)Margaret S. Archer, Culture and Agency

(Cambridge, 1996), P.1.

(2) Edward Sapir, The Psychology of Culture (New york , 1994), p. 84.

ويمكن للقارئ أن يجد عدداً من تعريفات الثقافة في:

A.L. Kroeber and C. Kluckhohn, "Culture: Acritical Review of Consepts and Definitions", Papers of the Peabody museum of American Archeology, vol, 47 (Harvard, 1952).

(3)Williams, Culture and Society, p. 307.

(4)Milner, Cultural Materialism, p. 5.

(5)Clifford Geertz, The interpretation of Culture (London, 1975), p.5.

(6)Raymond Williams, Culture (Glasgow, 1981), p.13.

(7) E. B. Taylor, Primitive Gulture (London, 1871), vol. 1, p. 1.

(8)Zygmunt Bauman, "Legislators and Interpreters: Culture as I deology of Intellectuals", in Haferkamp (ed), Social Structure and Culture) New York, 1989), p. 315.

(9) Stuart Hall, "Culture and the State", in Open University, The State and Popular Culture (Milton Keynes, 1982), p. 7.

ويمكن أن نجد خلاصة قيمة للسجالات التي دارت حول الثقافة في:

R. Billington, S.Strawbridge, L. Greensides and A. Fitzsimons, Culture and Society: A Sociology of Culture (London, 1991).

(10)John Frow, Cultural Studies and Cultural Value (Oxford, 1995).

(11)Raymond Williams, "The Idea of Culture", in John Mctiroy and Sallie Westwood (eds), Borde Country: Raymond Williams in Adult Education (Leicester, 1993). P. 61.

(12) Williams, Culture and Society, p. 16.

(13)Raymond Williams, The Long Revolution (London, 1961, reprinted Harmond sworth, 1965), p.42.

(14)Ibid., pp. 63 and 64.

وإذا ما كان لي أن أضيف ملاحظة شخصية هنا، فإنّ وليامز قد وقع على فكرة البيئة (الإيكولوجيا) قبل أن تغدو دارجةً وعلى الموضة بفترة طويلة، وقد وصفها لي مرَّةً، دون أن أكون قد سمعت بها من قبل، بأنها "دراسة التعالقات بين العناصر في منظومة حيّة". وهو وصف جدّ قريب من تعريفه الوارد هنا للثقافة.

(15) Geoffrey Hartman, The Fateful Question of Culture (New York, 1997). P. 30.

(16)Julien Benda, The Treason of the Intellectuals (Paris, 1927), p. 29.

(17)Edward Said, Culture and Imperialism (London, 1993), p. xiv.

(18) نسبةً إلى الأسرة التي حكمت إنجلترا من 1485– 1603.

(19)في حين تشير النرجسية الأولية إلى الحالة المبكرة التي يقوم الطفل خلالها بتوظيف كلّ طاقة اللبيدو لديه في ذاته هو. فإنّ النرجسية الثانوية تشير إلى ارتداد اللبيدو المنسحب من توظيفاته الموضوعية الخارجية إلى الأنا، وهذان مصطلحان فرويديان شهيران.

(20)الشاعر الملعون. بالفرنسية في النصّ الأصلي.

(21)الجماعوية، Communitarianism : فلسفة سياسية تلحّ على الجماعة Community ومصالحها.

وقد لعبت فلسفة هيجل السياسية دوراً كبيراً في قيام هذه الفلسفة التي تضع الجماعة في القلب من تحليلها.

أمّا قيام هذه الفلسفة فكان في الثمانينيات من القرن العشرين على أيدي فلاسفة سياسيين مثل تشارلز تايلور وألا سداير ماكنتاير ومايكل والزر.

(22) Francis Mulhern, "The Politics of Cultural Studies", in Ellen Meiksins Wood and John Bellamy Foster (eds), In Defense of History (New York, 1997), p. 50.

(23)الثقافوية، Culturalism: نزعة ترى أنَّ الثقافة تحديداً هي نظام القيم الأساسي للمجتمع، وأنَّ بنية الشخصية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالثقافة المميزة لمجتمع معين، وهذا يعني أنَّ كل نظام اجتماعي ثقافي يتميّز بشخصية أساسية. وترى هذه النزعة أيضاً أنَّ كلّ مجتمع يميل إلى تشكيل كلّ ثقافي فريد. ويبدو الأمر كما لو أنَّ هذه

النزعة ترى أن الأفراد لا يكونون عرضة إلا لثقافة مجتمعهم المعين، وأنّ ثقافة هذا المجتمع لا يخترقها الصراع. كما تتجاهل أنَّ المجتمع الواحد يشتمل على بيئات متنوعة كثيرة. وهي لا تأخذ بالحسبان وبصورة كافية تأثير الأوضاع والشروط الملموسة والتاريخية على النظم الثقافية والاجتماعية. وهي تقوم على فرضية مفادها وجود عناصر ثقافية خصوصية وثابتة تتعدّى مراحل التطور التاريخي.

(24)المقدرة السلبية، negative capability: مصطلح كان كيتس قد استخدمه في الأصل في رسالة إلى أخويه عام 1817، ورأى فيه خاصية أساسية لدى الشخص الذي يقدّم إنجازات مميزة ومآثر، وخاصةً في مجال الأدب، كشكسبير مثلاً، وتتمثّل هذه المقدرة السلبية عند كيتس في تمكّن الشخص من أن يظلّ في حالة من الشك والالتباس وانعدام اليقين دون أن يبحث عن الأسباب والوقائع. ذلك أنَّ الإحساس بالجمال لدى الشعراء العظماء، مثلاً، يتغلّب على كلّ ما عداه من اعتبارات أو يطمسها، ولذا فإن من الواجب التبصّر في الجمال والاحتراس من العقلنة. وقد لخص كيتس "فلسفته" هذه في قصيدته الشهيرة "أغنية إلى وعاء إغريقي"، حيث يقول: الجمال هو الحقّ، والحقّ هو الجمال"/ هذا هو كلّ ما تعرفه على الأرض، وكلّ ما تحتاج أن تعرفه.

(25)بالفرنسية في النص الأصلي: جنون العظمة

(26)Richard Rorty, "Human Rights, Rationality, and Sentimentality", in Orbad Savic (ed), The Politics of Human Rights (London, 1999), p. 80.

❐❐❐

مدخل إلى
القصيدة الجاهلية
قراءة في النشأة والتطور

د.كاملي بلحاج - الجزائر

اصطدم جل الباحثين الذين تصدوا لدراسة الشعر العربي في نشأته الأولى بصعوبات جمة حين حاولوا تصور البداية التي نشأ عليها هذا الشعر، بحيث أصبح فيما بعد على قدر كبير من النضج والاكتمال. غير أن هذه الصعوبات لم تنل من عزيمة بعض هؤلاء الباحثين(1) الذين راحوا ينقبون عن هذه الجذور مستعينين بمختلف العلوم والمعارف.

...صطدم جل ...ين الذين ...ا لدراسة ... العربي في ... الأولى ...يات جمة، حاولوا ... البداية ... نشأ عليها ...شعر.

وكانت النتيجة التي انتهى إليها هؤلاء أن للقصيدة العربية جذروا في المعتقدات الشعبية القديمة، فقد ظل ((الشعر العربي يتمثل في وضوح حياة العرب وطوابعها الشعبية طوال عصوره))(2) المختلفة، من هذه الطوابع ما ذكره كارل بروكلمان(3) عن وظائف الشعر وكيف أنه كان ينشد لأغراض سحرية تساعد على تحمل مشاق العمل (الجني، الصيد). ولم يكن شعر الرجز بعيداً عن تلك الأغراض والممارسات المرتبطة بالأدعية والتعاويذ. وليس بعيداً عن هذا الافتراض، ما ذكره علي البطل(4) حول بداية الشعر العربي وصلته بالأساطير والطقوس معتمداً على خبر أورده ابن الكلبي مفاده أن قبيلة (عك) كانت تلبيتها إذا خرج أفرادها حجاجاً تتمثل في تقديم غلامين أسودين من غلمانها ليكونا أمام الركب فيقولان:

نحن غرابا عك، فتقول عك من بعدهما:

عك إليك عانية –عبادك اليمانية–كيما نحج ثانية(5)

ويعلق علي البطل على هذا الخبر ذي الوظيفة السحرية(6) بقوله: ((المهم أننا نجد في هذه الشعيرة الطقوسية آثاراً شعرية في تلبية عك، وهي ثلاث شطرات من الرجز الذي تتجه إليه أنظار الباحثين رائين فيه البداية الأولى للشعر العربي))(7)، وبالخصوص أن هذه الأشطر جاءت موزونة، متساوية، مسجوعة، منسجمة في ألفاظها وحروفها، مما يجعلها أقرب إلى سجع الكهان الذي هو أصل الكلام الشعري فيما يعتقد. وللكشف أكثر عن هذه الجذور نعرض لغرضي الرثاء والهجاء بوصفهما أقدم الأغراض الشعرية ارتباطاً بالممارسات السحرية والشعبية.

أ-الرثاء

وطقوس الموت:

يعد الرثاء من أكثر الأشكال الشعرية ارتباطاً بالموروث الشعبي لما يتميز به من خصائص شفهية كشدة الاهتمام بالقافية والتجنيس السجعي والترديد والترصيع بأنواعه. وربما خير مثال تقدمه على هذا الارتباط بعض قصائد الخنساء التي لا يستبعد أن تكون منحدرة من الشعر الشعبي الترنيمي الذي يتميز بجرسه ونغمه أكثر من تميزه بأفكاره ودلالاته. فعندما تقول الخنساء:

يهدي الرعيل إذا ضاق السبيل بهم

نهد التليل لصعب الأمر ركّابا

المجد حلته، والجود علّته

والصدق حوزته، إن قرنه هابا

خطّاب محفلة، فراج مظلمة

إن هاب معضلة سنّى لها بابا

حمال ألوية، قطاع أودية

شهاد أندية، للوتر طلاّبا

سمّ العداة، وفكاك العناة، إذا

لاقى الوغى لم يكن للموت هيابا(8)

يمكن للدارس أن يلاحظ في هذا المقطع شيئين أساسيين:

أولاً: ابتعاد الشاعرة عن الأصوات الصاخبة والمتنافرة واعتمادها على الحروف المهموسة والأصوات الرخوة، وأيضاً اعتمادها على التكرار والحوار وقوة التخييل العاطفي، وهي السمات نفسها التي تميز الشعر الشعبي في مجال العديد والرثاء(9).

ثانياً: اعتماد الخنساء على الجمل القصيرة والتقسيم المتساوي أو المتجانس مما يساعد على ترديد الصوت في تكرار بطيء، وكأن الشاعرة كانت تنوح وتهذي بقصائدها زمناً قبل أن ترويها شعراً.

وما يقال عن الخنساء يقال أيضاً عن المهلهل في رثاء أخيه، وابنة عم النعمان بن بشير في رثاء زوجها، مما يدل على أن أشعارهم أو على الأقل بعض قصائدهم أعدت خصيصاً لطقوس الموت كالنواح والتّفجّع وغيرهما مما يندرج ضمن الاحتفالات الجنائزية التي كانت تقوم على الأراجيز ذات الموضوعات الشعبية التي يناح بها على القتلى والموتى بهدف طمأنتهم في قبورهم وإبعاد الأرواح الشريرة عنهم(10). فالنياحة والبكاء وحلق الشعر وغيرها من الطقوس التي أشار إليها شعر الرثاء في مواطن كثيرة، كفكرة الثأر والخلود والانتقال من مكان إلى آخر، كلها معتقدات ورموز لبقايا أساطير شعبية عرفها العرب في جاهليتهم.

ب-الهجاء

وطقوس السحر:

وفي الهجاء مثال آخر عن علاقة الشعر بالتراث الشعبي، وهذه المرة بالممارسات السحرية على وجه الخصوص، فقد ذهب بعضهم(11) إلى القول بأن الهجاء بدأ طقساً سحرياً وممارسة قائمة بذاتها يراد بها إلحاق الأذى والضرر بالعدو، مستدلين على ذلك بأخبار كثيرة منها ما ذكره

-يعد الرثاء ... أكثر الأ... الشعرية ارت... بالموروث الشعبي، يتميز به خصائص شف... كشدة الاه... بالقافية والتج... السجعي والت... والترصيع بأنواعه.

الشريف المرتضى في أماليه من أن الشاعر كان إذا أراد الهجاء لبس حلة وحلق شعر رأسه إلا ذؤابتين، ودهن أحد شقي رأسه، وانتعل نعلاً واحدة(12)، كما فعل لبيد بن ربيعة عندما أراد أن يتصدى لموقف الربيع بن زياد حين أوغر صدر النعمان على بني عامر.

وقد قيل إن حسان بن ثابت كان يخضب شاربه بالحناء حتى تتخذ لون الدم(13)، اعتقاداً منه أن هذا اللون يضاعف من قدرة الرجل على الهجاء وبالتالي إصابة الهدف، وهو اعتقاد قديم كانت تلجأ إليه الجماعات الإفريقية حينما تعمد إلى تلوين أجسادها بالخطوط والأشكال المختلفة حين خروجها إلى الصيد أو مواجهة الأعداء.

كل هذا يدفعنا إلى الاعتقاد بأن الهجاء كان ضرباً من ضروب السحر التشاكلي الذي تحدث عنه سير جيمس فرايزر(14) الذي يهدف إلى إحداث أثر الشعيرة بجزأيها العملي والقولي في التأثير على الآخر. يقول عبيد بن الأبرص:

صقعتك بالغ الأوابد صقعة

خضعت لها، فالقلب منك جريض(15)

لو تأملنا قليلاً هذا البيت لوجدناه يتركز على معتقد سحري قديم يعطي للكلمة الصدارة الأولى بوصفها القوة التي يستطيع بها الإنسان أن يقهر عدوّه، لأن الكلمة عند البدائيين لا تعني القول فقط، وإنما الفعل أيضاً، وبعبارة أخرى فإن الكلمات عند هؤلاء لا تصف الأشياء فحسب، وإنما تحاول إحداث أثر فيها(16) لأنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بجوهر الأشياء والمخلوقات التي تعبر عنها. فالشاعر هنا صقع عدوّه بالكلمة، لأن الأوابد، الواردة في البيت تعني الكلمات أو القصائد، فكانت النتيجة خضوع العدو وتقهقره أمامها. وربما لهذه الأسباب وصفت قصيدة الهجاء بأنها قصيدة غريبة(17) يخاف منها الجميع.

قد يطول الحديث إن نحن تتبعنا كل الأغراض الشعرية وكشفنا عن علاقتها بجانب من جوانب الثقافة الشعبية أو بالأحرى الحياة الشعبية البسيطة بمعتقداتها وتصوراتها. ويكفي هنا أن نشير إلى ما كتبه شوقي ضيف حول هذه العلاقات وكيف أن الشعر العربي ظل على مرّ العصور يحمل طوابع شعبية قديمة وحديثة، وأنه عما قريب ((ستتم للشعر الفصيح طوابعه الشعبية وتتكامل، ولا يعود يشعر بمزاحم له من الشعر العامي))(18)، ويبدو أن الاهتمام المتزايد من طرف الشعراء المعاصرين بالتراث الشعبي بمختلف أنواعه وأشكاله، هو الذي أوحى للكاتب بمثل هذا الاعتقاد.

قد لا نكون مخطئين إن قلنا إن الشيء الذي نمى هذا الاعتقاد سواء عند شوقي أو غيره، هو تلك الدعوات التي كان يدعو إليها بعض أنصار الحداثة وحاملو لواء التجديد في الشعر –وعلى رأسهم يوسف الخال– حين دعوا إلى ضرورة الانفتاح على الثقافة الشعبية واللغة اليومية بوصفها ثقافة حيّة قادرة على التعبير عن هموم الإنسان المعاصر.

أضف إلى ذلك ما كتبه بعض المنظرين المعاصرين من أنه: ((ليس ظاهرة شاذة معزولة تحتكرها طبقة من الناس تترفع على سائر الناس وتتقطع عنهم فتتخذ ما يحلو لها من لغة تامة الاصطناع، تامة الانبتار عن لغة البشر العاديين))(19) فمما لا شك فيه أن مثل هذه التصريحات هي التي شجعت على تبني هذا الاعتقاد والقول بأن الشعر المعاصر سيحتل مزيداً من مكانة الشعر العامي بتخليه عن لغته واقترابه من لغة الحديث اليومي.

لكننا لا نعتقد أن الشعر الفصيح سيتخلى نهائياً عن مكانته، في يوم ما، للشعر الشعبي،

...رة الثأر ...د والانتقال ... مكان إلى ... كلها ...ات ورموز ... أساطير ... عرفها ... في ...يتهم.

لأن للفصيح أنصاره وتاريخه، كما أن للعامي أنصاره وتاريخه أيضاً، لكن هذا لا يمنع من تأثر أحدهما بالآخر أو العكس، كما حصل في العصور السابقة، والمقصود بالتأثر هنا، عملية التوظيف، أي أن يستخدم أحد الشاعرين عناصر (صورة، فكرة، رمز) من الآخر أو العكس مما يخدم شعره وأفكاره. ويبقى الفرق بينهما يكمن في أيهما كان بارعاً في عملية التوظيف والاستخدام. لأن جودة الشعر وجماله، سواء كان فصيحاً أم شعبياً، من هذه الناحية بالذات، تتوقف على حسن توظيف الآخر توظيفاً فنياً بارعاً.

ومن الأدلة الأخرى عن علاقة الشعر بالموروث الشعبي ما ذكر عن عملية الإبداع الشعري من أساطير وحكايات وقصص عجيبة سواء عند العرب قديماً أو غيرهم من الأمم والحضارات، فالغموض الذي أحاط بهذه العملية، جعل العرب يحيطونها بجملة من التصورات الميتافيزيقية حيث أنزلوا الشاعر منزلة كهنوتية فأخرجوه من دائرة عالم الإنس إلى عالم الجن، فهم ((يزعمون أن كلاب الجن هم الشعراء))(20)، وأن لكل شاعر جن أو شيطان يوحي إليه الشعر ويقوله على لسانه، يقول امرؤ القيس:

تخيرني الجن أشعارها فما شئت من شعرهن اصطفيت(21)

فالجن هي الموحي والمؤثر في عملية الإبداع، وحضور الشاعر هو كحضور الجن باعتبار أن هذا الأخير بمثابة القرين الذي يلازم الشاعر ولا يبارحه، أو قل هو الذات الشاعرة متلبسة بالشاعر(22). والغريب أن الشعراء أنفسهم تبنّوا هذه الأفكار واعتقدوا أن هناك قوة عجيبة خفية ترافقهم وتعينهم على قول ما يتعذر على غيرهم من سائر الناس، وهي روح تختارهم من بين أترابهم، تعطف عليهم وتلهمهم رائع الكلام في قالب موزون مقفى(23)، وأن هذه الأرواح (الجن) تسكن بواد يسمى (عبقر)–أقام عبقر في المجتمع الجاهلي مقام الأولمب في المجتمع اليوناني– فجعلوه مصدراً لأجمل الأشعار وأردئها، فنسبوا الجيد منها إلى جني يسمى (الهوبر)، وخصوا الرديء بآخر يسمى (الهوجل)، ووصفوا الشاعر بالكاهن والساحر لأن كلاهما يتلقى الوحي من الجن والشياطين، وكلاهما يمتهن لغة الأسرار والرموز.

بل الشاعر عندهم أقوى تأثيراً وأوسع مجالاً من الكاهن، فإذا كان تأثير هذا الأخير لا يتعدى دائرة المعبد وطقوسه، فإن تأثير الشاعر يشمل القبيلة كلها بل قد يتعداها إلى غيرها فيتسامع به الناس في كل مكان. ومن هنا كان الاحتفال به عند القبائل الجاهلية أقوى وأعظم من الاحتفال بالساحر أو الكاهن(24). ومهما ذكرنا عن علاقة الشعر بالمأثور الشعبي عموماً، وعلاقة الشاعر بالساحر أو الكاهن، وهي علاقة وطيدة ومتينة تشترك فيها جميع الآداب، كما أوضحنا سابقاً، فإن القصيدة العربية عند الجاهلي كانت شبيهة بتميمة الساحر وطقوس العابد، يصدرها بدوافع روحية وفكرية، قاصداً بها إصلاح الخلل، حماية لحياته وحياة عشيرته.

وعلى الرغم مما ذكره بعض المحدثين المهتمّين بالنص الشعري العربي القديم حول علاقة الشاعر الجاهلي بالجن والتي يقولون فيها بأن ((صورة الجن التي التبست بذات الشاعر الجاهلي، يستدعي أمرها ذكر نوبة الاختلال وعدم الاتزان التي تعتري المبدع في جو من الانفعال الشديد الذي يرنو إلى كوة الاتزان والتطهير، ذلك أن عالم الانفعال يكون شبيهاً بعالم الحلم أو عوالم الجنون))(25)، فإن هذا لا ينفي مثل هذه الاعتقادات وبالخصوص إذا علمنا أن العقلية البدائية تدعو إلى الاعتقاد بأن العالم الذي يحيط

–الكلمة
البدائيين لا
القول فقط،
الفعل أ
والكلمات
هؤلاء لا تـ
الأشياء فحـ
وإنما تـ
إحداث أثر في

بها عبارة عن لغة تستعملها الأرواح والجن في مخاطبة بعض العقول(26)، أضف إلى ذلك أن الثقافة تلك المرحلة كانت تستلزم مثل هذا الاعتقاد، لأنها ثقافة قائمة على التصورات الغيبية والطقوس الشعبية، وإلا كيف نفسر إيمان الشعراء أنفسهم بهذه الأفكار.

فعلاقة الشاعر بالجن، والشعر بالسحر وغيره من الفنون والأشكال القولية الشعبية، علاقة يكشف عنها الذهن القديم بكل ما يحمله من رواسب وأفكار وخيالات ورؤى وتركمات مثيودينية مختلفة.

لم يكن هذا الاعتقاد مقتصراً على العرب وحدهم، ففي اليونان كان الشعراء يتوسلون لربات الشعر وآلهة الفنون muses ليتلقوا منها الوحي، وكانوا يستهلون قصائدهم بعبارة ((غني غَني ربات الشعر))(27) معترفين بأنهم ليسوا أكثر من وسطاء وأن كلماتهم ليست سوى كلمات هذه الآلهة. وقد ازداد هذا الاعتقاد اتساعاً عندما ساد الظن بأن الشعراء هم أبناء هذه الآلهة(28).

تذكرنا عبارة (غني غَني ربات الشعر) بكثير من مطالع قصائد الشعر الشعبي الجزائري(29) التي تبدأ بذكر اسم الله والرسول، كقوله: ((بسم الله نبدأ هذا العنوان))(30)، ((باسم الله نبدأ هذه الأشعار.. بجاه النبي شفيع المذنبين))(31)، ((بسم الله أبديت كلامي بالتعبير..))(32). وهي مطالع ضرورية كتلك التي ألفناها في الشعر الجاهلي، لأنها أشبه ما تكون بالطقس الذي لا يستقيم الشعر بدونه.

والغريب أن هذا الاعتقاد ظل سائداً إلى عصرنا الحديث عند بعض الشعراء، فقد اعتقد مالارميه أن الآلهة هي التي توحي لنا بالأبيات الأولى من القصيدة، أما البقية فينبغي أن نعتمد فيها على أنفسنا(33). وشبيه بهذا التصور ما ذكره شلي من أن الشعر ليس قوة خاضعة لأحكام الإرادة، وإنما لقوة خفية(34).

ومهما ذكرنا من هذه التصورات، فإن الفضل يعزى إلى الرومانتيكية في إحيائها وترسيخها في أذهان الشعراء والمبدعين بسبب ما اتصفت به من أفكار غامضة وخيالات واسعة وأحلام مجهولة. فقد حاول أنصار هذا المذهب الكشف عن طبيعة عملية الإبداع الفني، فربطوا بين الشعر والأسطورة من جهة، وبين الخيال والأحلام من جهة أخرى، واعتبروا الأسطورة والحلم منشأ الشعر ومهده الذي يترعرع فيه، فالأحلام عندهم كالشعر تنتزعنا من حياة العزلة وتصلنا بالأعماق النفسية وتربطنا بروابط خفية مع مصيرنا الأبدي(35). وبهذا أعاد هؤلاء الأنصار إلى حقل الشعر والذاكرة، العديد من الأفكار والتصورات القديمة التي سوف ينشأ في أحضانها الشعر المعاصر.

❒

الهوامش:

(1)–من هؤلاء نذكر: نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي. وعلي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري.

(2)–شوقي ضيف: الشعر وطوابعه الشعبية على مرّ العصور، دار المعارف مصر ط2 1984 ص6.

(3)–ينظر كتابه: تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار دار المعارف مصر ط4 1959 .45/1

(4)–ينظر كتابه: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ط2 1981 ص50.

(5)–ابن الكلبي: الأصنام، تحقيق أحمد زكي الدار

القصيدة
ية عند
ملي كانت
ية بتميمة
حر وطقوس
،. يصدرها
ع روحية
ية، قاصداً
إصلاح
، حماية
ه وعشيرته.

القوميـــة للطباعـــة والنشـــر القـــاهرة 1965 ص7.

(6)-يبـدو أن هـذه القبيلـة كانـت تعتقـد أن هـذين الغلامـين سـوف يحمـلان السـوء عنهـا، ومـا صـياحهما إلا للفـت أنظـار الأرواح الشـريرة إليهمـا بـدل القبيلـة. بمعنـى أن وظيفـة هـذا الطقس كانت وظيفة سحرية تطهيرية.

(7)-الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص51.

(8)-الخنساء: الديوان -دار بيروت للطباعة والنشر- بيروت-1986-ص8.

(9)-حول خصائص قصيدة العديد ينظر: عبد الحليم حفنـي: المراثـي الشـعبية (العديـد) الهيئـة المصرية العامة للكتاب 1982ص272.

(10)-ينظر: مصـطفى عبد الشـافي الشـورى: شـعر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية، الدار الجامعيـة للطباعـة والنشـر بيـروت 1983، ص157.

(11)-من هؤلاء نذكر: كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربـي، ترجمـة: عبـد الحلـيم النجـار 46/1، علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها ص192.

(12)-ينظر: علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتـى آخـر القـرن الثـاني الهجـري دراسـة فـي أصولها وتطورها، ص193.

(13)-ينظر أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني-تح:لجنة من الأدباء-دار الثقافة-بيروت-140/4.

(14)-ينظـر: الغصـن الـذهبي (دراسـة فـي الـدين والسحر) ترجمة أحمد أبو زيد الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1971 ص109.

(15)-الـديوان، تحقيـق كـرم البسـتاني بيـروت 1964 ص103، الجريض: الغصة عند الموت.

(16)-ينظـر: إرنسـت كاسـبرز: الدولـة والأسـطورة، ترجمـة أحمـد حمـدي محمـود الهيئـة المصـرية العام 1975 ص373.

(17)-ينظر: عباس بيومي عجلان: الهجاء الجاهلي صوره وأساليبه الفنية ص136.

(18)-شوقي ضيف: الشعر وطوابعه الشعبية على مرّ العصور ص243.

(19)-محمد النويهي: قضية الشعر الجديد-نقلاً عن يوسف الخـال-نحـو شكل جديد لشـعر عربـي جديد-مجلـة شعر ع131/32 لبنان-1964- ص124.

(20)-الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): الحيوان تحقيـق عبـد السـلام محمـد هـارون دار الجيل بيروت 1996-229/6.

(21)-امرؤ القيس: الديوان تحقيق محمد أبو الفضل إبـــراهيم، دار المعـــارف مصـــر ط3 1969 ص183.

(22)-ينظـر: نهـاد توفيـق نعمـة: الجـن فـي الأدب العربي، بيروت 1961 ص150.

(23)-ينظـر: نهـاد توفيـق نعمـة: الجـن فـي الأدب العربي ص149.

(24)-ينظر: محمود شكري الألوسي: بلوغ الأرب في معرفـة أحـوال العـرب، دار الكتـاب العربـي مصر ط3 84/3.

(25)-حـول علاقـة الجـن بالإبـداع الشـعري ينظـر: إسـطنبول ناصـر: تـداعي الـوعي فـي الشـعر الجـاهلي، مخطـوط رسـالة ماجسـتير، معهـد اللغـة والأدب العربـي جامعـة وهـران 1985- 1986 ص150.

(26)-ينظر: ليفي بريل: العقلية البدائية: ترجمة محمد القصاص مكتبة مصر، د.ت ص52.

(27)-بهذه العبارة أو مثلها كانت تبدأ معظم قصائد الشــعر الغنــائي، ومنهــا الإليــاذة والأوديســة لهــوميروس. حــول هــذه الربــات أو الآلهــة وعلاقتهـا بالشـعراء. ينظـر: أحمـد عثمـان: الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، سلسلة كتــب عــالم المعرفــة الكويــت ع 77 1984

ص57 وما بعدها.

(28)–قيل عن هوميروس أنه ابن بوسيدون إله البحر مرة، وابن أبولو إله الشعر مرة أخرى، وقيل أن أمه كانت حورية من حوريات الماء. ينظر: أحمد كمال زكي: الأساطير ص119.

(29)–ينظر: ابن مسايب: الديوان، إعداد: الحفناوي أمقران السحنوني وأسماء سيفاوي بالمؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1989 ص29، 71، 74. وأيضاً التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة المؤسسة الوطنية للكتاب–الجزائر–ص:320، 494.

(30)–أحمد حمدي: ديوان الشعر الشعبي (شعر الثورة المسلحة) منشورات المتحف الوطني للمجاهد 1994 ص102، والقصيدة بعنوان (على الجزائر ذقت الأغبان) للشاعر قيوس الجيلالي المولود بتاريخ 9 سبتمبر 1930 بوادي الخير بمستغانم الجزائر.

(31)–أحمد حمدي: ديوان الشعر الشعبي (شعر الثورة المسلحة) ص105.

(32)–أحمد حمدي: ديوان الشعر الشعبي (شعر الثورة المسلحة) ص111، من قصيدة (معركة جبل محارقة للشاعر محمد شبيرة المولود بتاريخ 14 أكتوبر 1927 بالمسيلة الجزائر، والتي نظمها سنة 1957.

(33)–ينظر: نور ثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة محيي الدين صبحي الدار العربية للكتاب 1991 ص385 (من الهامش).

(34)–أحمد الطريسي أعراب: التصور المنهجي ومستويات الإدراك في العمل الأدبي والشعري، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط 1989 ص14.

(35)–ينظر: محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية دار العودة بيروت 1973 ص99–100.

❐❐❐

النسبية ومشكلة اليقين

في العلوم الإنسانية

محمد عرب

تكاد العلوم الإنسانية أن تصبح في عصرنا لغزاً، فهي تحيلنا إلى النسبي، نسبية الحقيقة ونسبية مفاهيم الخير والشر. النسبية التي تلتهم الإيمان واليقين، وتتحول إلى مقياس مطاط وسفسطة كلامية.. "كأن الحقيقة هي الكلام الذي يتملص من الحدود والضوابط والمعاني ليغدو مجرد تعبير عن حالات

. كلما تعمقنا في أزمة الثقافة، سنلاحظ خطورة المشكلات التي تثيرها النسبية في حياتنا، حيث تحيلنا إلى العبث، وتجعل وجودنا وتصرفاتنا مجرد سخافة لا قيمة لها.

خاصة، كما هي الثقافة التي يتم إنتاجها تبعاً لمقولة "الفن للفن". وبعد الهجوم على الإيمان والقيم والإيديولوجيا، يطرح السؤال نفسه، ما هي المفاهيم التي تعطي للحياة معنى وقيمة إذا انتزعت منا الحضارة معنى اليقين. هل يمكن للإنسان أن يعيش في غياب الغائية والهدف والمعنى، بذريعة أن العقل يخطئ ويصيب، وإن نفس الرأي يمكن أن يكون حقاً وباطلاً في وقت واحد؟. كلما تعمقنا في أزمة الثقافة سنلاحظ خطورة المشكلات التي تثيرها النسبية في حياتنا حيث تحيلنا إلى العبث، وتجعل وجودنا وتصرفاتنا وأحكامنا ومعتقداتنا مجرد سخافة لا قيمة لها، بما توحيه من شكوك حول المعنى الذي يمثله وجود الإنسان في الكون. إن البداية تبدأ من هناك.. من الشك، ليس الشك الديكارتي من أجل البحث والوصول إلى اليقين، وإنما بجعل الشك مذهباً، إيديولوجيا... بالنظر إليه كهدف وليس وسيلة، واعتباره أداة معرفية لكي نثبت في النهاية أننا لا نعرف. في هذه الحالة تصبح حياة الإنسان عبارة عن خطوات عالية أن يخطوها، وأعماله لا معنى لها، وعقله ليس سوى أداة للتكيف مع الواقع. وعندما نقتنع بأن وجودنا هو عبارة عن تدفق فقط لتحولات المادة "عن نهر يجري، عن مُصادفَة" ستحيلنا هذه الثقافة إلى عالمنا الداخلي الخاص، إلى الأنا.. إلى الشعور بالفراغ والغربة والعبث. وعندها سيكون الحل للخروج مما نحن فيه إما الانتحار أو الإقبال على الوجود بنهم الحيوانات وعنف النار. ولهذا أحالتنا الفرويدية إلى الجسد للخروج من محنة الوجود، ودعتنا للعيش مع عوالم النفس ومراعاة رغباتها لتجاوز الأزمة. ونزع الهالة عن كل مقدس وإباحة كل محرم. واقترحت علينا التواصل الجنسي للوصول إلى إنسان متزن خال من الأمراض النفسية. وإن كل ثقافة مادية وليس فرويد لوحده ستحيلنا إلى نبض الجسد بدلاً من الإصغاء إلى نبض الوجود. وفي ظل هذا الاعتقاد، وعندما تضيع الحقيقة المطلقة منا، لن يكون أمامنا من طريق للعبور في "مصادفة" حياتنا من الولادة إلى الموت غير الانسياق مع تيار الجسد ورغباته. وسوف يأتي العصاب والقلق والمرض من العجز عن تحقيق ما تريده النفس في واقع لا يتيح لها أن تتوصل إلى نيل كل ما تريد، وسوف يكون الكبت هو الحل الوحيد المتاح أمامنا، أي قبول القهر والشعور به ما دمنا لا نشاهد في معاناتنا غير الأسباب التي تمنعنا من

الوصول إلى ما نريد مما نعتبره مشروعاً وحقاً طبيعياً. وستصبح رغباتنا النفسية سبباً لعذابنا الذي سيزداد كلما أسقطنا من قناعاتنا مشروعية المحرمات في أعماقنا، وقوبلنا بالحواجز التي لا نملك زحزحتها. إذاً التحرر الداخلي المطلق من القيم والدوران حول رغبات النفس سيسبب العذاب. وهذه بعض ثمار ثقافة الشك التي تقود الناس إلى الانتحار عندما يشعرون باليأس من النجاح في تحقيق أمنياتهم المادية، أو عندما يشعرون بأنها تحققت ويكتشفون مع الغوص في المتع الجسدية بأنهم وصلوا إلى الذي لا يمكن اجتيازه بدلاً من السعادة التي ظنوا أنهم سيصلون إليها، فإذا هم يواجهون المعاناة والسأم وصدأ الانحطاط ونتائجه. وإذا لم تسعف الروح الإنسان فإن الانتحار سيكون هو النتيجة الحتمية لتجارب الانحدار والإحباط واليأس. من هنا تبدو الحاجة إلى إدراك عالم الروح وفهمه ضرورة مصيرية للإنسان، وليست ترفاً فكرياً. وهذا ما يفسر عودة البشر إلى الدين في ظل هجوم الثقافة عبر وسائل الإعلام على العقول، ومواجهة البشر للأسئلة الكبرى. لقد عاد السؤال إلى نقطة البداية. من أنا، ولماذا خلقت ولأي غاية؟. هذه الأسئلة لا يمكن التصدي لها إلا عبر الدين، الذي سينتزع من الفلسفة مهمة الإجابة عن أسئلة الإنسان الكبرى، لأنها عجزت عن الإجابة دائماً، وكان نجاحها في إثارة الأسئلة أكثر من الإجابة عليها. ولكننا لن نُنَحي الفلسفة في بحثنا لفهم الطاقات الإنسانية، وإن كنا سنعتمد على الدين من حيث هو تجربة إنسانية تكشف عن العلاقة بين المحدود الإنسان، والمطلق الله. وترسم لنا الطريق عبر سلوك الرسل والقديسين للعبور إلى عالم الروح وفهم معناها وطبيعتها. فما هو الطريق لفهم عالم الروح وتوظيف الطاقات الإنسانية في علاقات متوازنة للخلاص من الشكوك والقلق بالوصول إلى المعرفة اليقينية؟.

. إذا لم تسعف الروح الإنسان فإن الانتحار سيكون هو النتيجة الحتمية لتجارب الانحدار والإحباط واليأس.

لا بد لنا لكي نعرف الإنسان من معرفة تركيبه العام ومعرفة دور كلّ جزء فيه. وهو كما تأكد لكل الباحثين يتكون من نفس وعقل وروح. ولكن تعريف الروح ووظيفتها اختلفوا عليه لأسباب تتعلق بالمنهج الذي سار عليه معظم الفلاسفة مما منعهم من شهود عالم الروح وإدراك حقيقتها. وإنّ جهل الناس في كل علم إنما يعود إلى الحكم بالظن على موضوع العلم أو اعتماد مصادر غير صحيحة للحكم على ما نريد أن نعرفه. والعلم في حقيقته كما بين الشيخ محيي الدين بن عربي يتبع المعلوم. فما أريد أن أعرفه عليّ أن آخذ معلوماتي منه لأحكم عليه بما فيه. وإذا كنت لا أملك مثل هذه الإمكانية فعليَّ أن اطلب العلم من مصادره الصحيحة، أي من الذين يعرفون وليس من الذين يدّعون. فمعرفتي للنفس يجب أن آخذها منها لأفهم طبيعتها. فما هي النفس وما هو العقل وما هي العلاقة بينهما؟.

العلاقة بين النفس والعقل:

لو تأملنا طبيعة النفس ووسوساتها وكلامها، فإننا سنشاهد بأنها القوة المعبرة عن أحوال الجسد والمتكلفة بحفظه والمطالبة بتلبية رغباته. وإن المراحل الأولى من عمر الإنسان هي المعبر الأفضل لإدراك سلطة النفس حيث يكون العقل في حالة انحسار، وهذا الغياب للعقل ذو فائدة لنمو الطفل بإبعاده عن المعاناة التي يتعرض لها الكبار مما يتيح له الراحة والطمأنينة. ولكن العقل كما نعرف سيبدأ بالظهور مع مراحل النمو المختلفة للطفل ليحتل موقعه في قيادة الإنسان ومواجهة سلطة النفس. وكلما نضج العقل سيحتد الصراع بين سلطة العقل والنفس. وسوف يبلغ الصراع ذروته في مرحلة البلوغ حيث ستكون

جميع ا لقوى الجسدية قد اكتملت، كما سيكون العقل قد نضج إلى الحد الذي يتمكن فيه من المحاكمة العقلية، ومجابهة سلطة الغرائز المؤثرة. فهل هذا التطور المتوازن لقوى الإنسان يدل على الصدفة؟. لنتصور ما هي الحالة التي سيكون عليها الأطفال في حال نمو الغريزة الجنسية في فترة مبكرة من العمر؟ ولكن كما نشاهد فإن النظام الفاعل في الإنسان قد أخذ احتياطاته لمواجهة كل مرحلة من النمو الجسدي بما يناسبها من النمو العقلي. وبما أننا في عصر الطاقة فإننا نستطيع أن نستخدم مفاهيم الطاقة للتعبير عن طاقة النفس والعقل والروح. فالجسد في مراحل نموه الأولى وبما يستهلكه من غذاء لا يكاد يكفي إلا لتشغيل آلات الجسد الحيوية المتمثلة في الحواس، ولكنه مع كل زيادة في استهلاك الغذاء بما يناسب قدرة المعدة على هضمه سيزداد مردود الطاقة التي ستساعد على الكشف عن مكونات العقل، مما سيمكنه في مرحلة النضج الكامل من قيادة سفينة الجسد والانتصار على شياطين النفس التي ستسعى بكل ما أوتيت من قوة إلى الغوص في عالم المادة الذي يماثلها. فالغريزة الجنسية مثلاً لا تستطيع أن تدرك الآخر إلا في العلاقة الجسدية. أما الحب فهو معنى لا يدركه إلا العقل. وكذلك الجوع فالجسد الجائع لا يفكر بمصدر الطعام إن كان حلالاً أو حراماً وكل ما يهمه هو الوصول إلى الطعام، وعلى العقل أن يقرر مصدر رزق الجسد. ولهذا فإن جميع الحواس ستطالب العقل بما يناسب عالمها لأنها لا تستطيع أن ترتقي إلى مستوى تجريد العقل والاكتفاء بالمعاني. لهذا فإن شيطان الحواس لا ينام وإن نام الجسد. فأنت تعطش في النوم فتقوم لتشرب، وتحلم بما تتمنى فتحقق أشياء في الحلم لا تنجح في تحقيقها باليقظة. وهكذا تزخرف الحواس طلباتها للعقل حتى يوافق عليها ويساعدها على تحقيقها. وكلما خضع العقل لطلبات النفس سينغمس في ملذات الدنيا ومتعها، وبذلك سيفقد دوره ومكانته في قيادة الإنسان، وسيصبح كالملك الضال الذي يفوّض الأوباش والمنغمسين في الملذات بقيادة مملكته، مما سيؤدي إلى تدمير الرعية الصالحة باستهلاك الطاقة وتبديدها على رعاع المدينة الذين لا يعرفون الفضيلة، ولا يحسنون الاستفادة من نور العقل. وإن كلّ إسراف في متع الطعام أو الجنس كما نلاحظ سيؤدي إلى تخريب مدينة البدن
ـ بما تملكه من أدوات لا تتقن
ولا تبصر حكمة العقل، إلا إذا
ـا وفرض عليها قيادته وسلطته.
ـا أن تشارك العقل فيما يستمتع
معه إلى مستوى إدراك المتع
ـة. وكمثال على عملية التصعيد،
قبل التعود على القراءة. فالنفس
لأمر وستدعونا إلى اللعب واللهو
ـي جهد فكري. أي ستدعونا إلى
ـا، عالم المتع. ولكن كلما نجح
جسد على الجلوس أمام الكتاب،
على تأمل المعاني فإن النفس
م العقل وعظمته وستبدأ بالتخلي
على قدر تهذيبها ستكون عوناً
عالم المجهول الذي عرضه عليها
ـ الحواس وليس بالبصر، وعندما
تصبح النفس عوناً للعقل في ارتياد عالم المعرفة المجهول، ويختفي التضاد والصراع، ويصبح الإنسان بكل قواه قوة واحدة، سينهدم الجدار بين عالم الظاهر والباطن، وسيظهر كنز الغلامين الصالحين العقل والنفس، المخبوء في عالم الروح. إذ سيكون الطعام قد تحول إلى طاقة كاملة تنير حقل الذاكرة، بما أن الغرائز لم تعد تستهلك إلا الحد الضروري من الطاقة، والجسد لم تعد تحرقه نار الشهوات التي تعرقل مسيرة العقل، وهو ما

. المراحل الأولى من عمر الإنسان هي المعبر الأفضل لإدراك سلطة النفس، حيث يكون العقل في حالة انحسار، وهذا الغياب للعقل ذو فائدة لنمو الطفل بإبعاده عن المعاناة التي يتعرض لها الكبار.

. كلما خضع العقل لطلبات النفس سينغمس في ملذات الدنيا ومتعها، وبذلك سيفقد دوره ومكانته في قيادة الإنسان.

نلمسه عندما يمرض الجسد، إذ "أن الجسد هو حمارنا الذي يحمل عقلنا" كما قال أناتول فرانس. ولا بد لنا من العناية به وترويضه على حمل الأثقال لكي يكون لنا عوناً في مسيرة حياتنا الدنيا. ولهذا حَرّم الإسلام تعذيب الجسد وأمر بتهذيبه، لإدراكه للدور الخطير الذي سيقوم به في مساعدتنا للوصول إلى عالم الروح. ولكن ما هو عالم الروح، ومتى سينكشف لنا، وما هي حقيقته، ولماذا حُرِمَ معظم الفلاسفة من الوصول إليه؟

عالم الروح:

لقد تبين لنا أن العقل هو الذي سيكون قائد رحلتنا إلى عالم الروح بعد تطويع الجسد وتدريبه على تحمل مشاق السير. وبما أن من طبيعة العقل الاستئناس بحب الخير وكراهية الشر واختيار الفضيلة كلما علا به المقام، فإنه عند التزامه وسيره على هدي المبادئ التي تقرها كل فطرة إنسانية سليمة، وتَوَجُهه إلى الخالق، سينكشف له في مرحلة معينة لا يمكن تحديدها بعض الصور من عالم الروح، وستكون بداية ظهورها في الرؤيا على شكل أخبار مستقبلية لما سيحدث معه أو مع بعض من يعرف. وكلما ارتقى في إيمانه وزاد في أوقات عبادته وتأمله طبقاً لمنهج محدد، وأزاح من طريق روحه كل ما يعكر صفاءها أو يشغلها عن هدفها من الإغراءات، سيتاح لها أن تتصل مع روح الكون المطلق. وسيكون البرهان بالنسبة لصاحبها، الإبصار ببصيرة الحواس الباطنة، وشهود ما كان يراه في النوم باليقظة بشكل واضح، وعلى قدر جهوده ومجاهدته لنفسه وخبرته بطرق الوصول سواء بجهوده الخاصة أو بتوجيه معلم، ستتابع قوى الحواس الانكشاف حتى تصبح جميعها نوراً خالصاً، فيعرف الإنسان حقيقة وجوده في الكون ومعناه وسببه، فيرتقي بشهوده لخالقه من عين اليقين أي شهوده بالعين إلى حق اليقين أي الشهود الحق الذي لا يدرك إلا بالروح. والروح هي خلاصة الخلاصة لكل القوى الإنسانية، كما أن الإنسان هو خلاصة الخلاصة لكل القوى المادية والروحية للكون. وإذا نظرنا إلى غذائه وقارناه بالأدوية التي نأخذها في حالة المرض، وهي من خلاصات النبات أو الحيوان، فسوف ندرك مغزى إعداد الأرض وزرعها بالنبات ومن ثم تحويل النبات عبر أجساد الحيوانات إلى لحم طيب الطعم والرائحة ليأخذ منه الإنسان ومن النبات خلاصة عناصر المادة من تراب وهواء وماء وحرارة بعد تصنيعها وتكريرها وتصفيتها في مصانع الأرض الكبيرة وفقاً لأرض التقنيات في النبات والحيوان. لهذا أباحت الأديان على قدر معرفتها ورقيها وكمالها من النبات والحيوان، أكل ما يصلح للإنسان ويساعده على الرقي، وحرمت ما يضرّه. ومن رضي بحكمة الطبيب وعمل بها استفاد ونجا. ومن شك وعاند فلن يجد الدواء الشافي عند نفسه بسبب جهله. وهكذا هو حال الناس مع الدين ومع الله. ولهذا حُرِمَ معظم الفلاسفة من الوصول لأنهم اعتمدوا على عقولهم وجدلهم لرؤية ما لا يرى إلا بالروح، فكانوا كمن استخدم السمع لشهود ما لا يُشهد إلا بالعين. وإذا كان لا بد لنا من رؤية كل ما نقر بوجوده بالعين، فهل نشاهد تيار الكهرباء المنساب في الأسلاك، أم أننا نعترف بوجوده من رؤيتنا لضوء المصباح، وأي مصباح وأي كهرباء تساوي عقولنا التي لا نراها؟ وإذا كان عقلنا لا يُرى ولا يُشهد ولا ندرك ما فيه من العلوم والإمكانيات، فكيف سنشهد عقل الكون ونحن نفحة من نفحاته ونور من أنواره. أبالظنون والحوار؟ لقد رسم الدين لنا الطريق لمعرفة الروح وأشار القرآن إلى خلوة موسى عليه السلام وكانت مدتها أربعين يوماً حيث انتهت بنزول ألواح التوراة، كما سبقتها تربية النبي شعيب لمدة تسع سنوات بعد أن تزوج ابنته، ورب تلميذ فاق أستاذه. الرسول محمد (ﷺ) استمرت خلواته في غار حراء منذ زواجه من السيدة خديجة إلى بلوغه

الأربعين أي ما يزيد على خمسة عشر عاماً حين فاجأه الوحي. وكانت مزاياه الخلقية بشهادة خصومه لا يرقى إليها الشك قبل النبوة فضلاً عن حكمته. أما المسيح عليه السلام فإننا لا نعرف عن حياته شيئاً قبل ظهوره في الجليل، ولكننا نعرف صفات أمه مريم العذراء التي وهبت نفسها لله وكانت في اعتكاف دائم حتى إنها سبقت نبي الله زكريا زوج أختها الذي كان يشرف عليها حيث كان يأتيها بالطعام فيجد عندها طعاماً، فيسألها، وتجيبه هو من عند الله. فهذه الأم هي التي ربت المسيح عليه السلام وهي التي ستنقل إليه خبرتها وايمانها. ومع

ذلك فقد تعرض هؤلاء الأنبياء للا
يشكوا لَحظةً في نصر الله لهم. لـ
في كتابه الفتوحات المكية بأن شـ
يذهب إلى جبل للاعتكاف فكانت
بين يديه ليشرب من حليبها. وذات
بعيداً ولم تقترب من أبي مدين فـ
ديناراً فرماه وعندها اقتربت منه و
نقص التوكل على الله فنقص
"ميرسيا إيلياد" في كتبه على أشـ
كانت وما زالت تمارسها الشعوب

. الإنسان هو خلاصة الخلاصة لكل القوى المادية والروحية للكون.

إلى عالم الروح، حيث تمتد لدى بعض القبائل إلى عدة سنوات. فعند سكان أمريكا الشمالية الأصليين يطلب من الفتى الذي يريد أن يعرف الروح "الاعتزال في جبل أو في غابة، من سن العاشرة وإلى السادسة عشرة" وعلى المريد "ممارسة التقشف أثناء الاعتزال" إنه يلتزم الصوم، لا سيما في الأيام الأربع الأولى من الاعتزال. والصوم عادة قديمة للغاية. ويسعى أيضاً إلى تنقية ذاته بعمليات تطهير متكررة، ويفرض على نفسه محظورات في الطعام. فضلاً عن خضوعه إلى العديد من التدريبات التقشفية مثل الاستحمام بالبخار أو بماء شديد البرودة، وتعريض جسمه للحروق أو التشطيب. في الليل يُغني ويرقص. وعند الفجر يصلي من أجل أن

يقبل إليه الروح الحارس ويحل فيه. عقب تلك المجاهدات المتصلة يأتيه الوحي من لدن الروح" (التنسيب والولادات الصوفية/ ص133، 134). "في الهند القديمة يترتب على المريد أن يعيش في بيت مرشده، وأن يلبس جلد ظبي أسود، وأن يقتات، حصراً، بما يتسول من الزاد، ويكون عليه أيضاً أن يتقيد تقيداً تاماً بِنذر نَذرهُ للمحافظة على العفة" (المرجع السابق/ ص111). ومن المعروف أن الهدف من ممارسة اليوغا لدى الهنود تحقيق الاتحاد بين العقل والنفس للوصول إلى انعتاق الروح من الحسد. و "ان التقدم في اليوغا يعتمد على طيب

الاجتماعية الحسنة" (اليوغا/ 59).
ـطها "النظافة. الاكتفاء. التقشف.
ـن. التيقظ لله" (اليوغا/ 61). وعند
ـ "كما أنك بكمنجة واحدة تتعلم
ـع الكمنجات.. هكذا يصبح القليل
ـاة الإنسانية كافياً، والكافي كافٍ.
ـلمرء إلى البحث عن النور خارج
ـيحتاج إلى البحث خارج وجوده
ـغير عن الفرصة العظمى، اللا

. العقل هو الذي سيكون قائد رحلتنا إلى عالم الروح، بعد تطويع الجسد وتدريبه على تحمل مشاق السير.

محدودة.. ومنه تأتي سلسلة التحولات في حقل الطبيعة وما كان يجب أن يتمَّ قد تم" (اليوغا/ 354). أما المسيحية فقد جعلت الرهبانية طريقاً لدخول ملكوت الله، وهي طريق شاق لا يطيقه إلا أصحاب الإرادة القوية، والنفوس الفاضلة. أما الإسلام فقد جمع كل الطرق وشرع لها أبوابها، واستعاض عن انتزاع الإنسان من أسرته ومجتمعه لتفرغه للعبادة، بتدريبه على الوقوف يومياً بين يدي ربه خمس مرات في اليوم ليكون مؤهلاً لاكتشاف الروح عندما ينعقد عزمه على هذا الهدف بالالتزام بالأخلاق الفاضلة، والترقي في جمال الصفات لكي يستمد من جلال الأسماء الإلهية نور المعرفة. ويشهد جلال الجمال. لقد تعددت طرق اكتشاف الروح كما نشاهد عبر العصور. والتقت في النقاط

المهمــة، إذ أجمعــت كلهــا علــى ضــرورة الالتــزام بــالأخلاق الفاضــلة وممارســة العبــادات، وضــرورة الخلـوات والعزلـة للتفكـر والتأمـل. والعفـة الجنسـية، والزهد فـي الطعـام، إضـافة للصـيام. وإن المزايا بـين طريـق وآخـر إنمـا تظهـر فـي الشـريعة التـي تعطـي أفضـل النتـائج وأسرعها بأقل الجهود، وأبسطها. فإذا كنـا نسـتطيع أن نـدرك عـالم الـروح بجهـود سـنة فمـا هــي الحاجــة إلــى الســنوات. وإذا كــان الوصــول لا يحتـاج إلـى العزلـة الدائمـة فمـا هـي الحاجـة لتعـذيب النفس فـي عزلـة طويلـة لا يقوى عليها إلا الأقويـاء. أليسـت الحكمـة فـي تيسـير الأمـور كلمـا أمكـن ذلـك للحصول على نفس النتائج. فبالتَيسير تَميزتْ الطرق وإن كانـت جميعهـا توصـل إلـى الله، وتسـاعد الـروح علـى الانطلاق. وإذا كانت الحضـارة المعاصرة تطـرح علينــا المفــاهيم الماديــة، وتبــدي رغبتهــا فــي تحطــيم الـدين والأخــلاق. فـإن نجاحهـا سـيؤدي إلـى هــلاك الإنسانية، إذ لماذا سيعمل الإنسان الخير إذا كان لا يؤمن بـآخرة ولا حسـاب ولا جـزاء، وهـل سـيبقى غيـر الشـر؟. وعنـدما لا يبقـى غيـر الشـر فعلينـا أن ننتظـر مزيداً من الحروب. وعلينا أن ننتظر الحرب النووية والبيولوجيـة لأننـا عنـدما نفقـد الإيمـان سـيغدو كـل شـيء مباحاً، حسب تعبير دستويفسكي. ❐

المراجع: النسبية

- محيي الدين بن عربي. *الفتوحات الملكية*. تحقيق د. عثمان يحيى. ط2/ ت1978. لبنان.
- جياني فاتيمو. *نهاية الحداثة*. ترجمة د. فاطمة الجيوشي. منشورات وزارة الثقافة. دمشق/ 1998.
- ميرسيا إيلياد. *التنسيب والولادات الصوفية*. ترجمة حسيب كاسوحة. منشورات وزارة الثقافة. دمشق 1999.
- ميرسيا إيلياد. *ملامح من الأسطورة*. ترجمة حسيب كاسوحة. منشورات وزارة الثقافة. دمشق، 1995.
- روجيه غارودي. *كيف نصنع المستقبل*. ترجمة صياح الجهيم. دار عطية. الطبعة الأولى، 1998. لبنان.
- زبيغنيو بريجنسكي. *بين عصرين، أمريكا والعصر التنكتروني*. ترجمة محجوب عمر. دار الطليعة. بيروت. الطبعة الأولى/ 1980.
- ندرة اليازجي. *الأعمال الكاملة*. الطبعة الرابعة/ 2001. دار أمواج. إرنست وود. *اليوغا فلسفة الانعتاق والاتحاد*. ترجمة ديمتري أفييرينوس. الطبعة الأولى/ 1986.

❐❐❐

المكان
في شعر (خالد أبو خالد)
قصيدة (حوار خاطف مع فتى فلسطين)(1) أنموذجاً

د.بتول حمدي البستاني- العراق

للمكان أهمية كبيرة في الإبداع الأدبي والفني إذ إنه يثير دون سواه إحساساً بالمواطنة، وإحساساً آخر بالزمن حتى ليغدو الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه(2).. وقد لعب دوراً مهماً في الشعر الفلسطيني إذ أصبح هماً وقلقاً شعريين منبثقين من الشعور بفقدانه ومحاولة استرجاعه.. ويزداد الحس بالمكان حينما يتعرض للفقد أو للضياع، ويزداد هذا الحس اتقاداً إذا كان المبعد مبدعاً يكتب في المنفى، إذ إن الوجود في المنفى يعني انقطاعاً عن الوجود الفعلي في الوطن وتمدداً داخلياً لهذا الوجود ذاته. وإذا أصبح وجود الوطن داخلياً، فإن حركة الخيال تنشط لتظهر مستويات متعددة للحلم والذاكرة، ولا يغدو الانسحاب الاختياري أو القسري من المكان موتاً لفكرة الوطن، بل تظل الفكرة قادرة على النمو في الغربة، إذ إن الشعراء في الغربة يعيشون وطناً لغوياً يبنونه في قصيدة شعر أو ديوان(3)..

. للمكان أه... كبيرة في الإ... الأدبي والفني... أنه يثيره، ... سواه، إحس... بالمواطنة، إحساساً ... بالزمن، ... ليغدو والك... الذي لا ي... شيء بدونه.

من هنا يمكننا الدخول إلى شعر الشاعر الفلسطيني (خالد أبو خالد) الذي يطغى عليه مهيمن أسلوبي يتمثل بالفضاء المكاني الذي يضفي الكثير من ظلاله على الزمان والشاعر.

وغالباً ما يبدو المكان معتماً وضيقاً... إلا أنه يتشظى بالحياة على الرغم من كل شيء، فكثيراً ما تتردد كلمة (الرماد) مقترنة مع المكان فتوحي بجذوة الحياة المختبئة في الرماد...

أقول هذا مدخلاً لدراسة قصيدة (حوار خاطف مع فتى فلسطيني)، المشحونة بسمات الحياة والموت والدم والنهاية واليأس والأمل والغياب والحضور والدمع والضياع.. فهي تكشف منذ عنوانها والإهداء . إلى محمود درويش بعد قصيدته المتنبي . عن حوار موجه من الشاعر (خالد أبو خالد) إلى الشاعر (محمود درويش)... والحوار تفاعل ومكاشفة.. وهذا الحوار يمكن أن نطلق عليه تسمية المونولوج الداخلي بمعنى أنه أحادي الصوت لا نسمع فيه إلا صوت الشاعر الذي يصف حواره بأنه (خاطف) بكل ما توحي به هذه الكلمة من خفة وسرعة، وهذا يعني أن الكلام والمحاورة محرمان على الفلسطينيين فهم يمارسونهما خلسة وخطفاً.. وهذا الحوار موجه ضمناً إلى محمود درويش (فتى فلسطين) بكل ما

توحي به كلمة (فتى) النكرة من فروسية وشجاعة وكرم وتضحية، وقد تكررت هذه المفردة في النص (15 مرة).. فهو فتى فلسطين . الوطن . بتحديد التسمية . يغني لها وباسمها، ولم يسمه الشاعر في العنوان لأنه يمثل كل الفتيان الفلسطينيين، وكل الفتيان هو..

لقد عاش درويش الرحيل والغربة وعانى من الخيبة والخذلان، يقول في قصيدته (رحلة المتنبي إلى مصر)(4):

كم اندفعت إلى الصهيل
فلم أجد فرساً وفرساناً
وأسلمني الرحيل إلى الرحيل
ولا أرى بلداً هناك
ولا أرى أحداً هناك

****

يعالج النص ثنائية البقاء والفناء بكل ما فيهما من صراع بين المكان والزمان، ويؤكد الوجود الفلسطيني من خلال تكرار مهيمنين أسلوبيين يتمثلان بالجملة الفعلية (ننتهي) و (لا ننتهي) اللتين تحملان قيماً وجودية وتكونان مدخلاً أولياً يطل منهما النص، وقد تكرر الفعل (ننتهي) (14 مرة) بينما تكرر الفعل (لا ننتهي) (7 مرات) مما يوحي بنظرة الشاعر التشاؤمية، فهو يقول مبتدئاً:

ننتهي يا فتى
حيث لا وقت للحب
أو للسفر

ويقول في نهاية القصيدة:

ننتهي يا فتى
حيث لا ننتهي
فانتظرني
انتظرني
انتظر يا فتى
وانتظر

أن هذا التضاد خلق حالة من التوتر والصراع بين مكونات النص، ولون الخطاب الشعري بجدلية انتهت بالانتظار . على الرغم من مرارته . وهو قدر الفلسطيني داخل أرضه وخارجها.. والشاعر بإصراره على الانتظار يتمسك بالحياة التي "تنبعث في كل الأشياء عندما تتجمع التناقضات"(5)، فالانتظار هنا يعني الزمن المسكون بالأمل والانطلاق..

ويستمر التفاعل الدلالي والتركيبي بين الشاعر والزمكان حتى إن الأماكن المختلفة استعارت صفات الشاعر فغدت حزينة ومعذبة وبائسة، وذلك من خلال إضفاء الحياة على ما لا حياة له ومن ثم ينجرح العمر . الزمان، والشاعر في كل هذا يحاول أن يبني وجوداً خارجياً لعالم الموجودات الداخلية، أي يحاول أن يربط ويوحد بين الذات والموضوع(6):

ننتهي.. حيث سهل من الحزن يبقى
ونهر من الحزن يبقى
ولا شيء بعد.. سيبقى.. سوى
ميجانا
ميجانا
يا عذاب الجبال
الرجال القريبين ليلاً
إليها
نشد الدم.. البحر.. والريح
والجمر في القلب
والجرح في العمر

وقد تضيق الأرض والسماء والفضاء الواسع

بالإنسان العربي الفلسطيني إذ تكون مأساته أكبر من كل شيء، فالأرض تضيق بمحمود درويش على وسعها فيشعر بالوحدة واليأس وطول الدرب:

الأرض أصغر من مرور الرمح في خصر نحيل
والأرض أكبر من خيام الأنبياء
ولا أرى بلداً ورائي
ولا أرى أحدا أمامي
هذا زحام قاحل
والخطو قبل الدرب، لكن المدى يتطاول

إن العذاب الذي يسيطر على النص يغيب أي معادل للأرض غير كونها أصغر من خرق الرمح لخصر نحيل في طعنة بالصميم، لكن التشكيل لا يستسلم لكل هذا العذاب، ولذلك فإن الأرض لا تفتأ تنهض فضاء يكبر حتى يصير أوسع من خيام الأنبياء رحابة وعنفواناً..

ويقول (خالد أبو خالد) مجسداً جدلية المغلق والمفتوح والمتسع والضيق من خلال السقوط الذي سيعقبه الوقوف والتحدي لاحقاً:

ونسقُط بين الرغيف
وبين المسنن للأرض
نسقط
والأرض واسعة..
وتضيق بنا
والسماء تضيق بنا
والسماء تضيق بنا والهواء
الهواء

وتتضافر دلالات المكان والزمان من خلال الدم الذي يوحي تكرار مفردته بسيطرة القتل على أجواء النص وعبر دوران الأيام التي لا تحمل إلا التشرد، ولا يكون المسير إلا انتظار:

والنهار دم وارف
مدرك بعضه
واحداً..
واحداً..
عشرة
خيمة
مهجراً
معبراً
والصغار
والمسير انتظار

ويفيض حزن الشاعر فالحوار (تعب.. واحتضار) . والاحتضار أشد من الموت . ورموز الحياة والحضارة متعبة لا تستطيع أن تحل أزمته، فضلاً عن سكون التعب فيه وفي قاتله . الإنسان الذي أجبر على ممارسة اللعبة من قبل قوى غاشمة مسلطة أدوات قهرها على الإنسانية جمعاء . وبالتالي في كل الأشياء:

متعب قاتلك
متعب ورق المكتبات
الإذاعات متعبة
متعب.. متعب

ويكون الصوت تياراً خفي الدلالة بتعبير بو(7)، وكثيراً ما يتداخل مع الدلالة ويستجيب بعضها لبعض، فتكرار مفردة (متعب) (6 مرات) . بجرس أصواتها المجهورة، الميم، والعين، والباء، وصوت التاء الشديد المنفجر، فضلاً عن الضمة والفتحة وتنوين الضم وهي أصوات مجهورة أيضاً(8) . يشكل محاوراً أساسية في النص تشير إلى معاناة الفلسطيني، وتخلق فضاء من التعب والشدة لدى المتلقي أيضاً.

وفي زمننا، زمن الموت الجماعي، يطلق الشاعر فعل الأمر المكاني (قف) التي توحي

. تتضا... دلالات المك... والزمان من خا... الدم الذي يو... تكرار مفرد... بسيطرة الق... على أج... النص.

. الشاعر يستوعب تناقضات الواقع، ويمتلك رؤية...

مفردته بالرسوخ في المكان، ولكن لا ننسى ما في الوقوف من سكون، لذلك يتطلع الشاعر إلى الأم . الوطن ، فلسطين بوصفها باب المجالس بكل ما يوحي به الباب من جدلية المغلق والمفتوح والداخل والخارج فهو كون كامل للنصف مفتوح(9) يغري بالفتح والاقتحام والتحرير.. ويكبر رمز الأرض . الوطن عبر تراسل الحواس الذي يوظفه الشاعر، فالأرض تحتضن الإنسان حياً وتتطلع إليه بغيابه، وتحميه ميتاً، لذا غدا الشاعر دمعها الذي يرويها، وهو يمشي إليها ويراها بيديه بوصفهما أداة خلاصها وتحررها.. ويتوحد من جديد الكون والزمن بهما:

أمك الآن باب المجالس
ترنو بصورتك الغائبة
هل ترى يا فتى؟
إنني دمعها
من عظام
ولحم
وضوء
وأمشي إليها
تراها يداي..

وبسبب غياب آليات الخلاص تتعمق المأساة فنجد صراع الزمكان والمفارقة المتمثلة بانغلاق زمن الشاعر المأساوي وانتهائه ومن ثم ابتدائه ونموه من خلال ارتدائه صوت الأم . الأرض، لا سيما وأن المفارقة جزء من طبيعة الوجود تحمل شكلاً من أشكال النقيضة وتخفي وراءها وجهاً متضاداً من التواصل والفناء(10).. وحينما يبقى صوته غائباً، ذلك الصوت الذي سيعزز صوت الأرض، يحل الموت . الغرق ليغمر الشاعر أرضه:

مغلق بابنها زمن..
ينتهي
يبتدي
يرتدي صوتها
آه ((يمة))
أغيب وصوتي يغيب
وتغرق في بهجة الحزن أمي
وأغرق
تغرق في حفنة من تراب

إن الشاعر هنا يرسم تشكيلية تضفي يأساً على النص من خلال استخدامه للاستعارة التي تزيد فجوة، مسافة التوتر وتجعل النص أكثر شاعرية، إذ إن للشعر قدرة على دمج ما لا يندمج فضلاً عن الدمج بين المتنافرات(11) فللحزن بهجته حينما يثمر أملاً في العمل الثوري، وفي الوقت الذي تكون فيه قوى الشر أكبر من قوى الثورة تغرق الأم . فلسطين ببهجة الحزن فضلاً عن أن الإنسان سيغرق بحفنة من تراب وستتعطل رموز الانطلاق ويصيبها العمى، ويتحول الرجال إلى دمى لا حياة فيهم، والأغاني حريق:

فالطريق العمى
والرجال الدمى يقطعون الطريق
والعتابا حريق

وستنتشل قوى الشباب الذين يغطون اليباب . الخراب . فيتحولون إلى سفن من ورق بينما يتحول الرجال إلى قوى لا فائدة لها، وبالتالي ستنتشل حركة الزمكان:

والعتابا دم.. والشباب
يغطون في وجه اليباب
العتابا دم والشباب
سفن من ورق
والرجال علق

إن تكرار الأفعال (أغيب، يغيب) و(تغرق، أغرق، نغرق)، وتكرار (العتابا حريق، والعتابا دم) بكل تجمعاتها الصوتية يوحي باليأس والانتهاء.

وبما أن الشعر تمرد على القيم البالية، وخلق لعالم أجمل، فإن الشاعر يستوعب تناقضات الواقع ويمتلك رؤية خاصة يمكن أن نسميها استبصاراً قائماً على الوعي ووعياً قائماً على الاستبصار، ومن مجموع الفعل الجدلي الذي يضع شرط الاستبصار في الوعي، وشرط الوعي في الاستبصار يتكون ويتصاعد تشكيل الموقف الخاص للشاعر الذي هو موقف كل منا الخاص إذا استطاع أن يقهر أنانية الذات الشاعرة فيه ويمتلك شمولية المجموع المتلقي(12).. من هنا، يحاول الشاعر أن يستمد القوة من فتاه:

فاعطني من يديك يداً

القوة والمقدرة على الفعل

واعطني ريشتي

العلم والحضارة

ومن كل عوامل السلب والتعطيل يكون المفترق عند الشاعر (خالد أبو خالد) فيبزغ الأمل من جديد:

إنه المفترق

بكل ما توحي به علامة (نفترق) من حياة واعدة وأمل جديد، فمفرق الطريق ومفرقة: متشعبة الذي يتشعب منه طريق آخر(13).. ولا شك فإن أحد الطريقين سيوصل الشاعر وفتاه إلى الحلم..

إن التضادات المتشابكة المنبثقة من النص تعمل على تصعيد عنصر الصراع عبر جدلية الصورة الزمكانية، فيتأكد انتصارهم مع مر الأيام:

فاكتئب في المكان

ابتسم في الزمان

وتتوحد الأرض مع مفردات الكون والطبيعة لتصير طلقة القضية الواحدة:

هذه شمسنا واحدة

أرضنا

برتقالتنا واحدة

طلقة واحدة

والشاعر لا ييأس في النهاية إذ يتطلع بأمل إلى المقبلين الذين سيشهدون ولادة القمح من الأرض . فلسطين، ويقيد وجودهم بـ (هنا) فتتحول دلالة الظرف من وظيفتها التي خلقت لها بوصفها اسم إشارة تدل على المكان القريب إلى اسم يكشف تطلع الشاعر المستقبلي إلى كل فلسطين من النهر إلى البحر:

إن قلبي يشير إلى المقبلين

هنا قبل أن يولد القمح من أمه

وبعد... فالشاعر في النهاية يحاور فتاه القدوة ويهتدي به عن طريق الصحبة والمناجاة واستعمال ياء المتكلم وكاف الخطاب وأسلوب الحصر والتوكيد بـ(إنما)، ومن ثم يتوحد به:

قلت

إن تعطني جرعة من مياه (الشريعة)

رافقتك العمر.. يا صاحبي..

متعب صاحبك

إنما أنت بين عيوني

وبارودتي

موغل يا فتى

بكل ما توحي به الكلمة (موغل) من الدخول والابتعاد والاندماج في الشي.

وينزاح الحرفان (من، في) عن وظيفتيهما

بوصفهما حرفي جر فيتضمنان معنى الظرفية المحصور في ابتداء الغاية في الزمان والمكان:

فابتعد في دمي
واقترب من دمي
حيث لا وقت للزيف
أو للضجر

إنه توحد الفلسطينيين من أجل القضية الكبرى.

إن تكرار أدوات العطف (الواو، أو) فضلاً عن الضمائر وأنواع التكرار وأسماء الإشارة جعل النص متلاحماً يتداخل بعضه ببعض، وموحياً بالتوحد العربي ضد القوى الصهيونية والإمبريالية، وذلك يؤكد عدم تحديد فلسطينية الفتى في النص كله. ما عدا العنوان. فالفتى عربي، ولكنه عربي من فلسطين ولذلك فإن العدوان وقع عليه مرتين..

كما أن النداء في النص وتكراره (18 مرة) يوحي بالانفتاح والانتشار باتجاه العالم الخارجي، أما صورة المنادى فتؤكد بعد الانفتاح(14) في مواجهة انغلاق الفضاء الفسيح، والسجن والجدار الفاصل بين الحياة والموت:

. انتبه
. إننا وحدنا
لا تخف
. انتبه
. والجدار؟
. الجدار.. جدار
. هو السجن
. لا بل هو السجن
. لا
. أو هو القتل
. لا
. بل هو ألـ..

إن هذا الفضاء المكاني المنقط يوحي بانزياح دلالات الجدار والسجن والقتل عن معانيها بالنسبة للفلسطيني، إذ إن القضية أكبر من هذه العلامات وأكبر من أن يعلن عنها.

❐

الهوامش

(1) *تنظر القصيدة في ديوان: أسميك بحراً أسمي يدي الرمل، خالد أبو خالد، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية. الرباط. المغرب. ط1. 1991: 19. 25.*

(2) *إشكالية المكان في النص الأدبي، دراسات نقدية، ياسين النصير. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. ط1. 1986: 5.*

(3) *إضاءة النص، اعتدال عثمان. دار الحداثة. بيروت. ط1. 1988: 6. 7.*

(4) *ينظر ديوان: حصار لمدائح البحر، محمود درويش. دار العودة. بيروت. ط2. 1985: 35- 47.*

(5) *جماليات المكان، جاستون باشلار. ترجمة: غالب هلسا. وزارة الثقافة والإعلام. دار الجاحظ. دار الحرية للطباعة. بغداد. 1980: 74.*

(6) *الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل. دار العودة ودار الثقافة. بيروت. ط2. 1972: 125- 127، 233.*

(7) *قضايا الشعرية، رومان ياكبسون. ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون. دار توبقال. ط1. الغرب. 1988: 54.*

(8) *فقه اللغة العربية، د. كاصد ياسر الزبيدي. مديرية دار الكتب. جامعة الموصل. 1987: 441. 445.*

(9) *جماليات المكان: 246.*

(10) نظرية المفارقة، خالد سليمان . مجلة أبحاث اليرموك . سلسلة الآداب واللغويات . مج9. ع2. 1991: 60. 63.

(11) في الشعرية، كمال أبو ديب . مؤسسة الأبحاث العربية . لبنان . ط1. 1987: 125.

(12) طبيعة الشعر، تخطيط لنظرية في الشعر العربي، محمد أحمد العزب . القاهرة . 1980: 67.

(13) لسان العرب المحيط، ابن منظور . قدم له: عبد الله العلايلي . إعداد وتصنيف يوسف خياط . دار لسان العرب . بيروت . (د.ت): مادة فرق . 1086/2.

(14) جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب . دار العلم للملايين . بيروت . ط1. 1979: 69.

❑❑❑

صــدر

عن منشــورات اتـحاد الكتّاب العرب

تحليل الخطاب الأدبي

دراسة

محمد عزّام..

الأسس الفكرية
للتراكيب اللغوية وأهميتها التعليمية-

العربي قلايلية - الجزائر

تسعى التربية المعاصرة إلى تكوين الفرد تكويناً عقلياً واعياً، وذلك عن طريق إكسابه جملة من المهارات في مجالات متعددة تجعله قادراً على التطور والاستمرار والمواجهة..

-تسعى التربية المعاصرة إلى تكوين الفرد تكويناً عقلياً واعياً، وذلك عن طريق إكسابه جملة من المهارات، تجعله قادراً على التطور والاستمرار والمواجهة.

واكتساب اللغة هو إحدى هذه المهارات؛ بل أهمها جميعاً، لأنها الأداة التي يتخذها الفكر الإنساني باستمرار لدراسة جميع القضايا الأخرى، ومن ثم فهو يستعملها على نطاق واسع.

واكتساب اللغة يتم عن طريق الممارسة والتدريب اللذين بهما ترسخ الملكة وتجود كما يرى ابن خلدون(1).

ومن إشكالات العملية التعليمية الآن: كيف يمكننا تسهيل تعليمية اللغة وجعلها في متناول المتعلمين؟

لعل الأمر يتعلق بالنحو والبلاغة في المقام الأول.

فأما بالنسبة إلى النحو الذي هو موضوع هذه المداخلة فيمكننا أن نقول: إنه لا يكفي أن يعرف المتعلمون مجموعة من الحقائق والقواعد والقوانين النحوية ليصبحوا قادرين على استخدام اللغة ومتحكمين في طرق أدائها، فعندما ننظر إلى اللغة نظرة عميقة نجدها كمّاً زَاخِراً من الرموز والدلالات، لا يتحقق إلا في نظام من الأنساق تحكمه علاقات متنوعة ومتشابكة.. فيظهر في سلاسل كلامية هي الجمل والتراكيب والنصوص...

ولا يكفي أن يكتسب الفرد رصيداً من الرموز اللغوية ليصبح قادراً على استخدام اللغة؛ فلكل لغة طبيعتها الخاصة المرتبطة أساساً بالمجتمع الذي نشأت فيه، وبطرق التفكير وسائر أنواع السلوك لدى أفراد ذلك المجتمع...

والنحو في كل لغة من اللغات هو النظام الذي يحكم العلاقات الرابطة بين الألفاظ لإنشاء التراكيب والجمل، كما أن هذا النظام النحوي في حد ذاته جزء من عقلية الأمة ظهرت آثاره في طريقة كلامها وكيفية استعمالها للغتها.

إن ما نجده اليوم في تراثنا اللغوي من مواضيع نحوية نريد أن ننقله إلى أبنائنا ليتعلموه هو في حقيقة الأمر طاقات تعبيرية حفظتها لنا اللغة منذ قرون من الزمن، وأن ما يعترض أبناءنا من صعوبات في مجال تعلم النحو على وجه

الخصوص يرجع في الأساس إلى مشكل آخر هو صعوبة تعلم اللغة في حد ذاتها، إذ لا يمكن أن يتعلم النحو بمعزل عن اللغة وذلك أن "المهارات اللغوية على نوعين: مهارات إرسال، ومهارات استقبال وتتجلى مهارات الإرسال في المحادثة والكتابة، كما تتمثل مهارات الاستقبال في الاستماع والقراءة"(2)، ولقد توصل ابن خلدون وهو يعاين طرق التدريس في المغرب وما رآه فيها من ضعف إلى أن اللغة ملكة تُكتسب بالمران والممارسة والاستعمال يقول: "اللغات كلها ملكات شبيهة بالصناعة إذ هي ملكات في اللسان للعبارة عن المعاني، وجودتها وقصورها بحسب إتمام الملكة ونقصها، وليس ذلك بالنظر إلى المفردات وإنما هو بالنظر إلى التراكيب، فإذا حصلت الملكة التامة في تركيب الألفاظ المفردة للتعبير بها عن المعاني المقصودة ومراعاة التأليف الذي يطبق الكلام على مقتضى الحال بلغ المتكلم حينئذٍ الغاية من إفادة مقصوده للسامع وهذا هو معنى البلاغة، والملكات لا تحصل إلا بتكرار الأفعال، لأن الفعل يقع أولاً وتعود منه للذات صفة، ثم تُكرر فتكون حالاً، ومعنى الحال أنها صفة غير راسخة، ثم يزيد التكرار فتكون ملكة أي صفة راسخة"(3).

هكذا: فعل ← ℘ صفة ← ℘ حال ← ℘ ملكة (صفة راسخة)

إن هذه المراحل التي ذكرها ابن خلدون لا تحصل دفعة واحدة وإنما تنشأ وتتطور وتكتمل عبر عدة فترات من الدراسة إذ إن حصول الملكة اللغوية (الصفة الراسخة) التي تؤهل المتعلم إلى التحكم الجيد في اللغة واستعمالها الاستعمال الأمثل هو نتاج مراحل دراسية متتابعة؛ كما أن ابن خلدون في هذا النص يجمع بين البلاغة واللغة والنحو فالثلاثة مترابطة ومتكاملة.

إن الوضع في اللغة لا يقتصر على الألفاظ فحسب وإنما يتعداه إلى التراكيب أيضاً، وفكرة التعليق هي التي يقوم عليها النحو في اللغة العربية وفي سائر اللغات، ومن هنا فإن الدراسات اللسانية الحديثة تسمي النحو (علم التراكيب)(4)، أما فكرة العامل التي يُبِنيَ عليها النحو العربي فهي في الحقيقة تفسير حسي لفظي لفكرة التَعليق المعنوية المجردة.

إن الخليل ابن أحمد قد شعر بهذا عندما راح يلتمس العلل للكلام العربي بعد استقراء طويل، حيث وجد أغلبه يجري في أنساق من العبارات والتراكيب محكمة الانسجام والربط، تخضع لضوابط وقواعد عامة لا تناقض بين أجزائها، يقول: "إن العرب نطقت على سجيتها وطباعها، وعرفت مواقع كلامها وقام في عقولها علله وإن لم ينقل ذلك عنها، واعتللت أنا بما عندي أنه علة فمثلي في ذلك مثل رجل حكيم دخل داراً محكمة البناء عجيبة النظم والأقسام، وقد صحت عنده حكمة بانيها بالخبر الصادق أو بالبراهين الواضحة والحجج اللائحة، فكلما وقف هذا الرجل في الدار على شيء منها قال: إن فعل هذا هكذا لعلة كذا وكذا، ولسبب كذا وكذا سنحت له وخطرت بباله محتملة لذلك، فجائز أن يكون الحاكم الباني للدار فعل ذلك للعلة التي ذكرها هذا الذي دخل الدار، وجائز أن يكون فعله لغير تلك العلة إلا أن ذلك مما ذكره هذا الرجل محتمل أن يكون علّة لذلك، فإن سنح لغيري علة لما عللته من النحو هو أليق مما ذكرته بالمعلول بها"(5).

-العرب نطقت على سجيتها وطباعها، وعرفت مواقع كلامها، وقام في عقولها علله وإن لم ينقل ذلك عنها.

إن الحكمة التي أعجب بها الخليل هي النظام النحوي الذي يحكم التراكيب اللغوية، والذي هو تعبير عن بنى دلالية لا يمكن الوصول إليها إذا فسد هذا النظام، إن البنى الدلالية هي المعبرة عن فكرة (التعليق) القائمة على ذهن المتكلم والتي عبر عنها الخليل بقوله: (وعرفت مواقع كلامها وقام في عقولها علله).

إن هذا الإحكام والنظم العجيبين اللذين يشير إليهما الخليل قد اكتشفهما بعد استقراء واستقصاء واسعين للكلام العربي، فحاول أن يوجد لذلك تعليلات وتفسيرات مستعيناً بطبيعة اللغة نفسها، ولكنه لا يدعي لهذه العلل الصواب والحقيقة المطلقين، لذلك لا ينفي وجود علل أخرى قد يجهلها هو، وقد تقوم في ذهن غيره، مع أن المعلل واحد.

إن الخليل في الحقيقة قد كان يشغل باله أسباب تعلق الكلام العربي بعضه ببعض أي فكرة التعليق، التي بنى عليها نظرية العامل التي هي الأساس في توجيه حركات الإعراب، لذلك يقول شوقي ضيف: "كل من يقرأ كتاب سيبويه يرى رأي العيان أن الخليل هو الذي ثبت أصول نظرية العامل ومد فروعها وأحكمها إحكاماً بحيث أخذت صورتها التي ثبتت عليها على مر العصور"(6).

-اللغة منظمة تشتمل على عدد من الأنظمة، مثلها في ذلك مثل جسم الإنسان الذي يتألف من عدة أجهزة، لا يمكنها أن تعمل إلا مجتمعة.

والحقيقة إن عبد القاهر قد تناول في مؤلفه دلائل الإعجاز أربعة مصطلحات تتكامل فيما بينها من حيث المفاهيم التي تتضمنها هي:

1-النظم.

2-البناء.

3-الترتيب.

4-التعليق.

1-النظم: مختص بالمعاني القائمة في الذهن وترتيبها وفق إعمال العقل فيها، وقائم على أساس النحو، فهو تصور شامل لجملة من العلاقات، كالعلاقة بين المسند والمسند إليه، وعلاقة التعدية، وعلاقة السببية كما في المفعول لأجله، وعلاقة الظرفية كما في المفعول فيه، إلى غير ذلك من العلاقات التي تنتظم جميع أبواب النحو المعروفة، ومعلوم عنده "أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض"(7)، وناتج هذه العلاقة هو النظم الذي ينتظم الكلام فيرتبه في جمل مقبولة لدى المجتمع اللغوي صالحة لحمل أفكار وتصورات يفهمها المخاطب.

ويدرك عبد القاهر تمام الإدراك أن مستويات النظم متفاوتة وكلها تفي بأغراض المتكلمين والمبدعين، وبها يحصل التنافس والتباري في مجال البلاغة والفصاحة بين أرباب البيان، يقول: "وإذ قد عرفت أن مدار أمر النظم على المعاني وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه فاعلم أن الوجوه والفروق كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ولا نهاية لا نجد لها ازدياداً بعدها.."(8).

ولقد توقف تمام حسان عند مصطلح (الفروق) الذي استعمله الجرجاني وتوسع فيه توسعاً موفقاً واعتبره إشارة ذكية إلى ما أسماه هو (القيم الخلافية أو المقابلات)، ويريد بها جملة من المفاهيم النحوية والصرفية التي وردت في تراثنا اللغوي النحوي، فاللغة منظمة تشتمل على عدد من الأنظمة مثلها في ذلك مثل جسم الإنسان الذي يتألف من عدة أجهزة لا يمكنها أن تعمل إلا مجتمعة، فكذلك اللغة كل جهاز فيها يتألف من مجموعة من المعاني تقف بإزائها مجموعة من الوحدات التنظيمية أو المباني المعبرة عن هذه المعاني، ثم من طائفة من العلاقات التي تربط ربطاً إيجابياً والفروق (القيم الخلافية) التي تربط سلبياً بين أفراد كل من مجموعة المعاني أو مجموعة المباني، ويشير إلى الفرق بين المعاني الصرفية والمعاني النحوية، فالمعاني الصرفية ناتجة أساساً عن البنى الصوتية، والنحو يعتمد في التعبير عن معانيه وعلاقاته السياقية على هذين النوعين من المباني، كالحركات والحروف الزوائد واللواصق والصيغ، كما أن العلاقات الرابطة والقيم الخلافية وهي المقابلات ونواحي الخلاف بين المعنى والمعنى أو بين المبنى والمبنى أهم بكثير جداً من العلاقات الرابطة لأنها أقدر منها على

تحقيق أمن اللبس وهو الغاية القصوى للاستعمال اللغوي فإنه ليمكن الزّعم أن كل نظام لغوي يبنى أساساً على مجموعة من القيم الخلافية التي بدونها لا يكون اللبس مأموناً ولا الكلام مفهوماً(9).

ومن هنا فإن النظم في مفهومه العام الشامل قائم على مجموعة من الطوائف هي:

1-**طائفة المعاني النحوية العامة** وهي مقاصد المتكلم وأغراضه التي يريد تبليغها كالطلب وما يشمله من أمر ونهي واستفهام ودعاء وتمن وترج..، والخبر والإنشاء والنفي والإثبات والتأكيد والشرط والقسم والتعجب والمدح والذم غيرها.. وهذه المعاني تكاد تشترك دراستها بين البلاغيين والنحاة كل من زاوية اهتمامه.

2-**طائفة المعاني النحوية الخاصة** كالفاعلية والمفعولية والحالية الابتدائية وغيرها مما هو معروف تحت عنوان الأبواب النحوية.

3-**طائفة المعاني الصرفية** وهي المتمثلة أساساً في تلك المباني والصيغ التي اصطلح على تسميتها بالصرف.

4-**طائفة القيم الخلافية أو المقابلات** بين العناصر اللغوية سواء كانت صرفية أو نحوية خاصة.

5-**طائفة العلاقات التي تربط أجزاء الكلام** وتكون بمثابة القرائن التي بها تتحدد المعاني وتتضح الدلالات..

إن هذه الطوائف مجتمعة هي التي تكون النسيج اللغوي وتنظم العلاقات بين التراكيب اللغوية داخل النصوص، ولقد كان عبد القاهر مصيباً عندما رأى النظم شاملاً لهذه الطوائف وقائماً على أساسها.

2-**البناء:** هو ما يصيب ألفاظ اللغة عامة (أسماء وأفعالاً) من تغيرات حين تؤلف وتنظم في كلام مفيد وهذا ما أشار إليه عبد القاهر بقوله: "وأعلم أن.. لا نظم في الكلام ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ويبني بعضها من بعض وتجعل هذه لسبب من تلك"(10).

ويزيد تمام حسان هذا المعنى توضيحاً بقوله: "كأن تبني لمعنى الفاعلية مبنى هو الاسم المرفوع في بعض المواطن أو ضميراً متصلاً في موضع آخر وضميراً مستتراً في موضع ثالث، فالبناء كما أفهمه عنه هو اختيار المباني التي يقدمها الصرف للتعبير عن المعاني النحوية، وبوضع النظم بإزاء فكرة البناء يكون عبد القاهر قد عبر عن الارتباط بين المعنى والمبنى"(11).

يمكن أن نضيف أن عملية البناء هي قدرة المتكلم المبدع على الإفادة مما تقدمه له اللغة باعتبارها وحدات صوتية دالة، ولكنها خارج نطاق الاستعمال حتى إذا استعملت عمل فيها فكر المتكلم وتصرف في وحداتها تصرفاً عجيباً غير معتمد في ذلك على أي قانون خارجي عنها أو أي منطق سوى منطق اللغة نفسها، وما يجري به العرف لدى الناطقين بها فصاغ وحداتها الصوتية من أفعال وأسماء وحروف صياغة تؤلف بين أجزائها وتعبر عن معانٍ وأفكار أرادها هو.. فإذا قلنا عن نص من النصوص إنه محكم البناء فإننا نشير في حقيقة الأمر إلى تلك العلاقات التي جعلت الكلمات في الجملة الواحدة تحقق نوعاً من الانسجام والترابط والتكامل فيما بينها من أجل تصوير المعنى وتوضيحه، وإلى العلاقات بين الجمل مجتمعة في النص كله...

ففي قول المتنبي(12):

فالعيسُ أعقلُ من قومٍ رأيتهم

عمّا يراهُ من الإحسان عميانا

-عملية البناء هي قدرة المتكلم المبدع على الإفادة مما تقدمه له اللغة باعتبارها وحدات صوتية دالة.

-التعليق هو الذي يرشدنا إلى معرفة وظائف العناصر داخل الجملة، بحيث لا يمكننا تحديد هذه الوظائف إلا إذا أدركنا العلاقة بين كل لفظ وآخر.

قد حقق العلاقة بين العيس والعقل حيث أسند العقل إلى العيس على سبيل المجاز قصد المفاضلة وإثبات المفارقة، فالعيس أعقل من قوم عميان عما يراه الممدوح من الإحسان فلم يهتدوا ونظيره قوله تعالى: ﴿وأولئك كالأنعام بَلْ هُمُ أَضَلُّ﴾(13)، وقدم (الجار والمجرور) (عما يراه من الإحسان) على المفعول الثاني (لرأى) (إن كانت قلبية)، ولو تأخر هذا الجار والمجرور لما أفاد هذا المعنى البليغ ولما أحسسنا فيه هذه القوة.

فالبناء اللغوي مربوط أساساً بالمعنى المُعَبَّرِ عنها من الناحية الفكرية إذ لا يتصور بناء ولا تعليق ولا ترتيب في الألفاظ من غير أن يربط كل ذلك بالمعنى أي بأساس فكري عقلي مقبول..

3-الترتيب: قد ورد هذا المصطلح عند الجرجاني في مواضع شتى في كتابه دلائل الإعجاز، أهم استعمال لهذا المصطلح هو قوله: "وهذا الحكم-أعني الاختصاص في ترتيب الألفاظ- يقع في الألفاظ مرتباً على المعاني المرتبة في النفس والمنتظمة فيها على قضية العقل ولن يتصور في الألفاظ وجوب تقديم وتأخير وتخصيص في ترتيب وتنزيل وعلى ذلك وضعت المراتب والمنازل في الجمل المركبة وأقسام الكلام المدونة"(14).

الترتيب يكون في المعاني لأنها مناط اهتمام المتكلم وهي المقصودة من الكلام، أما الألفاظ فهي تابعة للمعاني ولباس لها يخرجها إلى حيز الوجود، ومن هذا فإن ما نلاحظه من تقديم وتأخير في الألفاظ فمرده إلى قصد المتكلم.

4-التعليق: يعتبر أهم دعامة بنى عليها عبد القاهرة نظريته في النظم إذ لولاه لما كان تأليف في الكلام، ولا تحقق النظم.

فالتعليق هو تلك القرائن اللفظية والمعنوية التي بها يتم ويتضح الترتيب في المعاني والألفاظ، ولولاه ما عرفناه في نظم الكلام ارتباطاً ولا انسجاماً ولا أدركنا معانيه..

إن فكرة التعليق عند عبد القاهر تتخذ مفهوماً أوسع مما هو عند النحاة، لقد استعمل النحاة مفهوم التعليق في مجالات معينة أهمها:

1-تعليق العامل عن العمل لفظاً لا معنى، فالتعليق هنا مقابل الإلغاء الذي هو تعليق العامل عن العمل لفظاً ومعنىً.

2-تعليق شبه الجملة (الجار والمجرور أو الظرف والمظروف) بما يناسبه مما قبله أو بعده من ألفاظ في الجملة.

أما التعليق عند الجرجاني فهو أن يأخذ لفظ بسبب لفظ آخر فيتعلق به وليس بالضرورة أن يلي المعلق المعَلق به وإن كان هذا الأصل فيه، بل الأمر في التعليق راجع بالدرجة الأولى إلى المعاني وإلى إرادة المتكلم، على أن يتضمن الكلام من القرائن اللفظية أو المعنوية السياقية ما يدل على مكان المعلق أو المعلق به.

ففي قول الشاعر(15):

عَنِ الدَّهْرِ فَاصْفَحْ إِنَّهُ غَيْرُ مُعْتِبِ

وَفِي غَيْرِ مَنْ قَدْ وَارَتِ الأَرْضُ فَاطْمَعِ

فالجار والمجرور (عن الدهر) متعلق بـ(اصفح) الآتي، لأن الفعل (صفح) يتعدى بحرف الجر (عن)، ومثله (في غير...) فهو متعلق (طبع) الآتي للسبب المتقدم.

ومثله قول الشاعر(16):

أَمِنَ الْمَنُونِ وَرَيْبِهَا تَتَوَجَّعُ

وَالدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ

فـي تعلـق (مـن المنـون) بـ(تتوجع) الآتـي، والأصل في المتعلق أن يلي المتعلق به.

ولتوضيح عمل التعليق في الجملة يضرب عبد القاهر المثال التالي: "وذلك أنك إذا قلت ضرب زيد عمراً يوم الجمعة ضرباً شديداً تأديباً له فإنك تحصل من مجموع هذه الكلم كلها على مفهوم واحد هو معنى لا عدة معان، وهو إثبات زيد فاعلاً ضرباً لعمرو في وقت كذا وعلى صفة كذا ولغرض كذا، ولهذا المعنى نقول إنه كلام واحدٌ"(17).

ويحصي أسس هذا التعليق في ثلاثة(18):

1-تعلق اسم باسم.

2-تعلق اسم بفعل.

3-تعلق حرف بهما.

ثم يأخذ في تفصيل هذه الأوجه حتى ليكاد يأتي على جميع أبواب النحو، فالتعليق هو الذي يرشدنا إلى معرفة وظائف العناصر داخل الجملة بحيث لا يمكننا تحديد هذه الوظائف إلا إذا أدركنا العلاقة بين كل لفظ وآخر.

فهل التعليق يصبح بديلاً عن فكرة العامل؟!

يمكن القول: إن التعليق مرده إلى أمور معنوية تتصل أساساً بالفكر، بحيث يجعل العلاقات الاصطلاحية بين ألفاظ التراكيب أشبه ما تكون بالعلاقة الطبيعية وذلك لقيامها على أساس معنوي مجرد، إلا أن هذه العلاقة تستمد مشروعيتها من خلال التركيب اللغوي نفسه أي من خلال تتابع الألفاظ وانسجامها وفق الخط الأفقي (L’axe syntagmatique) وكذا من تتابع التراكيب في سياق عام يجمع بينها، ألا ترانا نُخَطّئ القائل: "الأحلام ترقص فوق الطاولة" ونستصوبه في "الكتاب فوق الطاولة" فمرد الخطأ أو الصواب إلى تلك العلاقة شبه الطبيعية التي اكتسبتها الألفاظ المجتمعة في سياق التعليق الخاص بسبب ما أحدثه فيها (التعليق) من انسجام حسب العرف اللغوي الذي يقبل أن يسند الرقص إلى الأحلام، كما لا يمكن أن يتعلق حدوثه في مكان وهو (فوق الطاولة) بخلاف وجود الكتاب فوق الطاولة فإن عرف الناطقين يستسيغه. ولمثل هذا قال النابغة الذبياني لحسان بن ثابت حين أنشده قوله(19):

لَنَا الجَفَنَاتُ الغُرُّ يَلْمَعْنَ فِي الدُّجَى

وَأَسْيَافُنَا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةٍ دَمَاً

أنت شاعر ولكن أقللت من جفانك وسيوفك وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك، فعاب عليه استعمال جمع القلة وهو بصدد الافتخار والسياق يقتضي التكثير والمبالغة وهما من ميزات غرض المدح فإحداث العلاقات بين الجفنات واللمع وبين الأسياف والقطر بحيث أسند اللمع إلى الجفنات والقطر إلى الأسياف -وإن كان مقبولاً في عرف اللغة- إلا أن المقام اقتضى المبالغة والكثرة فناسبه تعليق اللمع بالجفنات والقطر بالسيوف وليس كما أوردهما الشاعر، وقد أحسن حين قدم في هذا المقام (لذا) متعلق الخبر المحذوف على المبتدأ المعرفة لإفادة تقوية المعنى وحصره، فالجفان والسيوف أنسب هنا.

كما أن هذه العلاقة شبه الطبيعية ستخضع للاستبدال وفق المحور الرأسي (L’axe syntagmatique) بحيث لو تغير عنصر من عناصر التركيب لاقتضى تغييراً في بعض العناصر الأخرى فتختل العلاقة الأولى وتنشأ علاقة أخرى جديدة تحقق انسجاماً جديداً وهكذا دواليك..

ففي قول الفرزدق(20):

مستقبلين شمال الشآم تضربنا

بحاصب كنديف القطن منثور

-المبدع يريد أن يتجاوز نظم اللغة وقيودها، لكنه دائماً يستعين بها وينظمها، وفي مجال هذا التوتر والتجاذب بين عاملي الضغط والاختراق ينشأ الإبداع.

علـــى عمائمنـــا يلقـــى وَأَرْحُلُنَـــا

علـى زواحـف تُزْجَـىَ مُخُّهَـا رِيـرِ

تبدو العلاقة بين المبتدأ وخبره (مخها رير) مقبولـة من جهـة المعنـى حمـلاً علـى المجاز في لغـة العـرب، إلا أنهـا جـاءت منافيـة للصـناعة اللفظية، فالقياس في اللغة أن يأتي الخبر مرفوعاً لكـن الشـاعر جـره مراعـاة لبـاقي حـروف الـروي فخـالف بـذلك القيـاس، فلمـا عيـب عليـه صـححه بإنشـاء علاقـة اسـتبدالية جديـدة، حيـث اسـتبدل بالفعل المبنـي للمجهول بنـاؤهُ للمعلوم مسنداً إلـى المتكلم ومن معه، وأوصل بـه ضـمير مفعول بـه فأصـبح (نجزيهـا) جملـة فعليـة صـفة للزواحـف، وتلاها بصفة أخرى (محاسير) مجرورة لموصوف مجرور، كما قدم الجار والمجرور (على عمائمنا) علـى متعلقـة (يلقـى) والجـار والمجـرور (كنـديف القطـن) معلـق أيضـاً بـ(يلقى) والتقـدير (تضـربنا بحاصب منثور يلقى على عمائمنا كنديف القطن) فالشعور بأنه كنديف القطن لا يتم إلا بعد الإلقاء واللمس، كما استعمل صيغة (فعيل) للدلالة على مفعول فقال نديف بدل مندوف، وقدم هذه الصفة على الموصوف وجعله مضافاً إليها.

-يؤكد الجرجاني أن المعاني قائمة في الذهن الذي يعمل على ترتيبها، ثم يأتي النطق تابعاً لهذا الترتيب، وخادماً له.

إن هذه التقنيات الأسلوبية التي التجأ إليها الشاعر عن طريق إحداث العلاقات بين الألفاظ هي التي زادت المعنى جمالاً وساهمت في رسم صـورة لـذلك الموكـب وسـط الصـحراء، ولـو أدى المعنى خالياً من التقديم والتأخير لما شعرنا نحوه شعورنا وهو على هذا الوجه من النظم والتأليف.

إن (التعليـق) يعمـل علــى التوفيــق بــين عاملين:

الأول: طبيعــة المجتمــع اللغـوي ومــا دأب عليــه مـن سـلوكيات وعوائـد لغويـة يتميز بها عن غيره من المجتمعات الأخرى.

الثـــاني: طبيعـة اللغـة نفسـها التـي أودعهـا المجتمع إياها بحيث أصبحت تتميز بخصائص ومميزات نطقية وتركيبية تفرض نفسها على الناطقين بها.

فاللغــة بســائر مميزاتهــا النطقيــة والتركيبيــة والدلالية تكون كُلاً منسجماً متكاملاً ومستقلاً عن الأفراد، ولكنـه منهم بمكان، بحيث يمكنهم اللجوء إليـه متـى أرادوا ولـيس كيفمـا أرادوا، فاللغـة بهـذا المفهوم تشكل عامل ضغط وتسلط على (المتكلم/ المبدع) من ناحيـة، وهو من ناحيـة أخرى يشكل عامـل تحـدٍّ واختـراق، يريـد أن يتجـاوز نظمهـا وقيودهـا ولكنـه دائمـاً يستعين بهـا وينظمهـا، وفـي مجـال هذا التوتر والتجاذب بين عـاملي الضـغط والاختراق ينشأ الإبداع.

ولننظر إلى عبد القاهر وهو يحاول أن يبين التعليق من خلال الآيـة الكريمـة: ﴿يَحْسِبُونَ كُلَّ صَيْحَةٍ عَلَيْهِمْ هُمُ العَدُوُّ فَاْحْذَرْهُمْ﴾(21).

يقول: "كيف وسبب الفصاحة فيها أمور لا يشـك عاقـل، فـي أنهـا معنويـة، أولهـا أن كانـت (على) فيها متعلقة بمحذوف في موضـع المفعول الثـاني، والثـاني إن كانـت الجملـة التـي هـي (هـم العدو) بعدها عاريـة من حرف عطـف، والثالث التعريف فـي العدو وإن لم يقل (هم عدوّ)(22)، والتعريــف هنـــا أفـــاد اتصـــافهم بكامـــل العـــداوة واستحقاقهم هذه الصفة، "هم العدوّ أي الكاملون فـي العـداوة، لأن أعدى الأعـداء العـدو المـداجي الذي يكاشرك وتحت ضلوعه الدّاء الدّوي"(23).

ويضــيف الزمخشــري أنــه يجــوز أن تكــون جملـة (هم العدوّ) مفعولاً ثانيـاً لحسـب، وحقـه أن يقال (هي العدوّ)، ولكنـه جـاء (هم العدوّ) منظور إليــه كمــا لــو طرحــت الضــمير وقــدرت مضــافاً محــذوفاً أي (يحســبون كــل أهــل صــيحة هــم

العـدوّ)(24)، وحينئـذ يصـبح الظـرف (علـيهم) ظـرف لغو فهو متعلـق بصيحة وكفى، ويستمر الجرجاني "ولو أنك علقت (على) بظاهر، وأدخلت على الجملـة التي هي (هم العدوّ) حرف عطف وأسـقطت الألـف والـلام مـن (العـدوّ) فقلـت: (يحسبون كـل صـيحة واقعـة علـيهم وهـم عـدوّ) لرأيت الفصاحة قد ذهبت عنها بأسراها، ولو أنك أخطـرت ببالـك أن يكـون (علـيهم) متعلقاً بـنفس الصـيحة، ويكـون حالـه معهـا كحالـه إذا قلـت: (صـحت عليـه) لأخرجتـه عـن أن يكـون كلامـاً فضلاً عن أن يكون فصيحاً وهذا هو الفيصل لمن عقل"(25).

يستوقفنا ونحن نقرأ قول الجرجاني السابق أمران: الأول قولـه (أمور لا يشك عاقل في أنها معنوية) ففيه إشارة إلى أن التعليق أمر معنوي في ذهن المتكلم سابق للإعراب الذي هو أمر ظاهر، والثاني قوله (أخرجته عن أن يكون كلاماً) إشارة إلى أن الكلام ما أفاد، وتعليق (عليهم) بصيحة ذهبت معه الإفادة لعدم استيفاء الفعل (حسب) (مفعوليـه) وبـذلك خـالف طبيعـة اللغـة وأنمـاط المألوف منها.

يستخلص مما سبق أن مفهوم التعليق كان حاضراً في أذهان النحاة العرب وهم يتحدثون عن الجملة، انطلاقاً من ربط الجملة بالمضمون الذي تحملـه، وهـذا المضـمون لا تكتمـل أجـزاؤه إلا باستكمال العلاقات بين الألفاظ بحيث لا تبقى لفظة بحاجة إلى متعلق به: وهكذا تصبح الإفادة في الجملة منظوراً إليها باعتبار ما تحمله من فكرة فالأساس إذاً فكري.

أما في الدراسات اللغوية لدى الغربيين، فإن مفهوم (التعليق) هو الفكرة المركزية التي بني عليها النحو أو علم التراكيب، وهو ما يسميه الغربيون Releation syntagmatique(26)، وهذا ما أكده أصحاب مدرسة ...

–المميز الدلالي هو ما يمد كل تركيب لغوي بمعنى أو معانٍ هي في الحقيقة جزء من مجالات عديدة لهذا الفكر.

كانوا يرون بأن عملية الكلام تتكون من عناصر تتألف من تراكيب مختلفة وأن هذه العناصر ذات علاقات خاصة فيما بينها، وأننا لا ندرس العلاقات القائمة بين العناصر على أساس تحديد طبيعة كل عنصر، وإنما على أساس نوع العلاقة أو العلاقات التي تربطه ببقية العناصر، وهنا يظهر الأساس النظري لنظرية التعليق (Glossematique)(27).

اعتبرت هذه المدرسة العلاقات القائمة بين أجزاء الكلام في التراكيب اللغوية أهم عامل في استنباط المعاني واستخراجها، ولقد سبق الكلام عن هذه الفكرة عند عبد القاهر، وهو بذلك يقدم تفسيراً مهماً لعملية إنتاج الكلام.

إن تفسير مفهوم الإفادة الذي اشترطه النحاة العرب في الجملة دليل على أنهم كانوا ينظرون إلى ما هو أعمق من الشكل السطحي للكلام، كما أنه دليل على إدراكهم العلاقة بين الفكر واللغة، يقول عبد القاهر: "وأن العلم بمواقع المعاني في الـنفس علـم بمواقـع الألفـاظ الدّالـة عليهـا فـي النطق"(28).

يؤكد الجرجاني أن المعاني قائمة في الذهن، الذي يعمل على ترتيبها ثم يأتي النطق تابعاً لهذا الترتيب وخادماً له.

ويقول حازم القرطاجني: "إن المعاني هي الصـور الحاصـلة فـي الأذهـان عـن الأشـياء الموجودة في الأعيان فكل شيء خارج الذهن فإنه إذا أدرك جعلت له صورة في الذهن "تطابق كما أدركهما.."(29).

وما فتئ القدماء يؤكدون الأسس الفكرية التي بنيت على أساسها الجملة العربية، فالأصل في ترتيب ألفاظ الجملة مبني على أساس وجودها ...اني الذي يعطي لكل لفظ تصوراً ...لجملة، وحاجة الذهن إلى تصوير

–الفكر يختزن المعاني المجردة ولكنها في الوقت نفسه تكون مرتبطة بالكلمات ارتباطاً حتمياً، هذا هو عمل الفكر.

تلك المعاني التي تحملها الألفاظ هي التي تقرر أسبقية لفظ على آخر، يقول ابن الزملكان (ت: 651هـ) التقديم في اللسان تبع للتقديم في الجنان"(30).

ولكننا لا ينبغي أن نتصور تصرف الذهن في الألفاظ تصرفاً مطلقاً، لأن اللغة منطوقة في تراكيب وجمل تخضع لمقاييس معينة ومضبوطة.

فالفكر يتصور في الألفاظ معاني وعلاقات وفق طبيعة اللغة التي تكسبه سلوكيات نطقية وأدائية تجعله يتخذها ضوابط أساسية ينبني عليها الفهم، حتى إذا صادف ما يخالف هذه الضوابط المكتسبة غمض عليه المعني وأشكل.

إن الجملة العربية تتمتع بحرية واسعة في ترتيب عناصرها، هذه الحرية التي ترجع أساساً إلى قدرة الفكر على التصرف في المعاني وترتيبها وفق أهميتها في الذهن، كما أنها من ناحية أخرى تخضع الفكر إلى جملة من الضوابط هي في الحقيقة مصادرة لجزء من حريته، تجعله يزداد تفكيراً في كيفية تصوير المعاني وإبرازها إلى الوجود.

ومن المحدثين الذين تناولوا علاقة اللغة بالفكر زكي نجيب محمود الذي يقول: "والذي يحدث عن اكتساب الإنسان لخبراته المرئية المسموعة والمكتوبة والملموسة هو أن تلك الخبرات ترتبط بالكلمات ارتباطاً حتمياً بالفكر"(31).

فهو يؤكد أن الخبرات التي يكتسبها الإنسان ويمارسها في سائر سلوكياته الحياتية تختزن في فكره على أشكال مفاهيم وتصورات، إذ الفكر يختزن المعاني المجردة ولكنها في الوقت نفسه تكون مرتبطة بالكلمات ارتباطاً حتمياً، هذا هو عمل الفكر..

ولقد زاد هذه القضية تفسيراً نايف خرما في قوله "فقد دلت التجارب والأبحاث العديدة وأهمها تلك التجارب التي قام بها الأستاذ روجر بيروتسون من جامعة هارفارد بأن الكلمات تختزن بطريقتين في آن واحد، فالإنسان يختزن المعنى كما يختزن اللفظ (الشكل الصوتي)، أما من حيث المعنى فمن الواضح أن الإنسان يختزن المفردات في مجاميع مرتبطة من حيث معانيها وأوضح مثال على ذلك تلك المفردات التي تدل على صلة القرابة كالأب والأم والأخت والعم والخال وكذلك مثل مفردات الصوم والزكاة والصلاة والحلال والحرام"(32).

وهذا ما أكدته الأبحاث التي أجريت على القشرة السنجابية في الدماغ بحيث استطاعت أن تتوصل إلى مراكز الارتسام التي يختص كل منها بوظيفة معينة كالحس والحركة والكتابة والسمع وما إلى ذلك(33).

ويرى وليد محمد مراد أن هذه النتائج بالغة الأهمية بالنسبة إلى المنهج العلمي المتبع في الوصول إلى حقائق لغوية جديدة، إذ إن مراكز الارتسام هي المسؤولة عن الكلام والكتابة والسمع والفهم والتصور وكلها موجودة في الجهة اليسرى من المخ، وما زالت الأبحاث جارية لمعرفة كيفية تخزين الألفاظ والمعاني(34).

وهكذا فإن مفهوم الإفادة المشترك في الجملة اللغوية متصل أساساً بقدرة الدماغ الإنساني على تخزين التصورات والمفاهيم وإنتاج الكلام بطريقة آلية وغامضة ما زال البحث لم يحددها ويبينها على وجه الدقة، كما أن مصدر هذه الإفادة هو قدرة الدماغ على إنشاء نوع من العلاقة بين الألفاظ والمعارف المراد تأديتها، وهذا ما سبق ذكره عند الحديث عن (التعليق).

أما العوامل التي ركز عليها علماء النحو كثيراً واعتبروها الأساس في توجيه الحركة

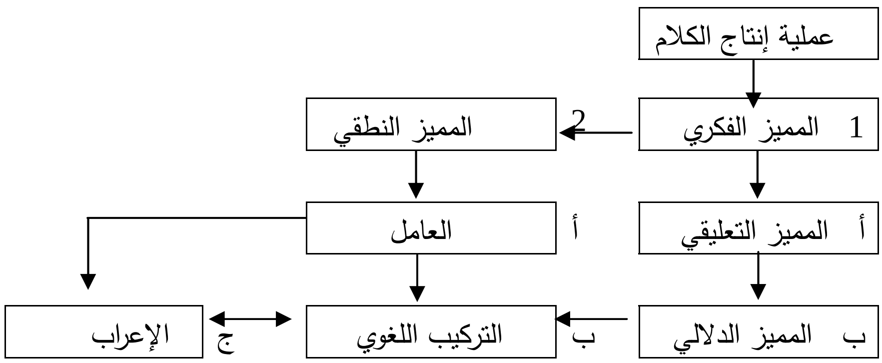
الإعرابية فهي الحقيقة أمارات لفظية في الغالب اتخذت دلائل على معرفة أنواع التعليق، للاهتداء إلى المعاني المتوخاة من النحو، وما تركيز النحاة على العوامل في معرفة أوجه النصب والرفع والجر وغيرها إلا انتقال من المجرد المعنوي الذي هو الأصل أي (التعليق) إلى المحسوس الملفوظ الذي هو أمارة على المعنى أي (العامل وأثره).

إن فكرة العامل التي اهتم بها علماء النحو كثيراً كان هدفها تعليمياً، حيث أنه لا بد من تفسير تراكيب اللغة ومعرفة معانيها والاستعانة بمعرفة أسباب الرفع والنصب والجر وما إلى ذلك لتحديد المعاني المختلفة والمتشابهة التي يحتملها الكلام، وهذا ما جعل علماء النحو يفكرون في الكيفيات التي وجدوا عليها التراكيب اللغوية، فوجدوا ألفاظاً معينة (أسماء، أفعال، حروف) سموها (العوامل) فنسبوا إليها الرفع والنصب والجر والجزم كما سمّوا هذه الحركات (حركات إعراب).

ولقد تحدث بكري عبد الكريم عن مدى تأثير الفكر الأجنبي في نظرية العامل واستعرض بعض الآراء التي حاولت تثبيت هذا التأثير، وكذا الآراء التي حاولت إبطال فكرة العامل بعد إرجاعها إلى التأثير الأجنبي، مقرراً في النهاية أصالة النحو العربي، "وخلاصة ما بحثته في هذا المجال هو أن نظرية العامل نشأت نشأة عربية أصيلة مستقلة، وعندما تطورت وتفرع البحث فيها على يد جمهور النحاة ظل هَمُّهُمْ تيسير فهم اللغة وتفسير ما انبهم منها على ضوء نظرية العامل"(35).

نستخلص مما سبق أن المصطلحات الثلاثة (التعليق والعامل والإعراب) تتكامل فيما بينها ولا تتعارض، ويمكننا أن نتصور عملية إنتاج الكلام وفق الجدول الآتي:

-نظر النحاة إلى الجملة في اللغة العربية انطلاقاً من تصورهم للعملية الإسنادية التي تقوم على المسند والمسند إليه.



إن هذا الجدول يسعى إلى تفسير عملية إنتاج الكلام التي محلها الفكر الإنساني باعتباره طاقة قادرة على الاستفادة من سائر المحسوسات والمؤثرات الخارجية، واكتساب سلوكيات وعوائد من جهة، كما أنه طاقة قادرة على تخزين المفاهيم والتصورات في مجاميع متعددة ومتنوعة لا حصر لها.. من حيث الموضوعات والمضامين التي تعبر عنها، تقع بإبرازها مجاميع من الألفاظ والمفردات المتصلة بها اتصالاً وثيقاً بحيث تنشأ علاقة وطيدة بين هذين النوعين من المجاميع

لا يكفي أن ... ب الفرد ... داً من الرموز ... ية ليصبح ... على ... دام اللغة.

فترتبط كل مجموعة من الألفاظ بمجموعة من التصورات والمفاهيم لتصبح مؤشرات ودلائل عليها هذا كله من جهة ثانية؛ ولا يمكن أن يظهر هذا الربط ويتجلى إلا أثناء القيام بعملية الكلام (إنتاج الكلام)؛ يمكن تسمية هذه القدرة على التخزين والتصوّر:

1–بالمميز الفكريّ: الذي يتفرع عنه فرعان:

أ–**المميز التعليقي:** ويمثل قدرة الفكر على إحداث علاقات للربط المعنوي بين الألفاظ، بحيث يستطيع عن طريق هذه العلاقات أن يخزن المعاني والتصورات الداخلية في أنماط من التراكيب اللغوية يفهمها المخاطب أو القارئ، وهنا تبرز قدُرَةُ هذا المميز باعتباره المسؤول عن انتقاء المفاهيم والتصورات وتمييزها من جهة، وانتقاء الألفاظ المعبرة عنها انتقاء ترابطياً وليس انفرادياً من جهة ثانية، بحيث تصبح اللغة هي المادة التي يشتغل بها الفكر، أو هي الأداة التي تسمح بإبراز مكنونه وتجسده من خلالها، فهو الذي يميز لكل معنى أو مفهوم أو تصور نوعاً خاصاً من الألفاظ والتراكيب.

ب–**المميز الدلالي:** يخضع هذا المميز إلى طبيعة التفكير التي تختلف من مجتمع إلى آخر، إن طبيعة المجتمع العربي في لغته، من ألفاظ وتراكيب تختلف حتماً عن طبيعة المجتمعات الأخرى، فالمميز الدلالي هو ما يمد كل تركيب لغوي بمعنى أو معان هي في الحقيقة جزء من مجالات عديدة لهذا الفكر، فالعلاقة إذن وطيدة بين هذا المميز والشكل الخارجي للجملة في اللغة العربية.

2–المميز النطقي: إن هذا المميز يعكس بصورة جلية المميز الأول، فهو يمثل الجانب الحسي المرئي والمنطوق للفكر أثناء عملية إنتاج الكلام، ويتفرع إلى:

أ–العامل:

إن العامل هو العنصر الهام الذي يمثل الضبط والصرامة والدقة في صياغة التراكيب اللغوية، وذلك لأن الفكر الإنساني ينحو دائماً نحو الموضوعية والعقلانية، فهو لا يقبل الأشياء والمفاهيم إلا إذا وجد لها أساساً من المنطق والحجة والموضوعية ترتكز عليه، لذلك فهو لا يقبل الارتجالية وعدم التأسيس(*)، ومن هنا فهو لا يستطيع أن يخزن المعلومات إلا إذا أوجد لها ربطاً وانسجاماً يخولانه القدرة على الاحتفاظ بها، فكذلك الأمر بالنسبة إلى إنتاج الكلام، فحين نقول مثلاً: إن العامل قد عمل الرفع في الفاعل والنصب في المفعول، فإننا نسعى فكرياً إلى تحقيق تلك الموضوعية التي هي من مميزات الفكر، كما أننا حين نسعى إلى معرفة المعاني المعقدة والمتداخلة التي تتضمنها التراكيب اللغوية فإننا بدون شعور نسعى إلى تتبع أجزاء التركيب اللغوي لمعرفة العلاقات التي أحدثها الفكر بين الألفاظ لنقف على أثرها الملفوظ الذي هو (العامل)، فندرك وجهة المعنى انطلاقاً من إدراكنا اللفظ (العامل) المؤثر في غيره من الألفاظ، فنفهم البنية العميقة للتركيب من خلال بنيته السطحية أي التركيب الظاهر.

ب–التركيب اللغوي:

هو الهيكل المركب من الألفاظ اللغوية تستمد مضمونها من المميز الدلالي فكرياً، وصورتها من المميز النطقي شكلاً.

ج-الإعراب:

المتمثل في تلك الحركات أصلاً التي تظهر على أواخر الكلمات باعتبارها مؤشرات دلالية لا يمكن الاستغناء عنها وبخاصة في تعقيدات الجمل وغموضها.

حاولنا من خلال الجدول السابق أن نبين الأسس الفكرية التي تقوم عليها الجملة العربية وخلصنا من ذلك إلى أن الفكر يستعمل اللغة (ألفاظ، تراكيب) للإفصاح عن مكنونه، ولا بد من الإشارة أيضاً إلى أن عمل الفكر في اللغة من حيث التصرف في عناصر الكلام يتجاوز التركيب اللغوي إلى تصور أوسع أي إلى النص الذي هو سلسلة من الأفكار المتجانسة، وذلك لأن عمل الفكر يتمثل أساساً في إنتاج الأفكار، واللغة هي مادة الأفكار، ومن هنا فإن التحكم في عناصر الكلام عملية فكرية تتم باللغة.

لقد نظر النحاة إلى الجملة في اللغة العربية انطلاقاً من تصورهم للعملية الإسنادية التي تقوم على المسند والمسند إليه يقول سيبويه: "وهما ما لا يغني واحد منهما عن الآخر ولا يجد المتكلم منه بداً، فمن ذلك الاسم المبتدأ والمبني عليه وهو قولك عبد الله أخوك، ومثل ذلك يذهب عبد الله، فلا بد للفعل من الاسم كما لم يكن للاسم الأول بدّ من الآخر في الابتداء(36).

الملاحظ في تعريف سيبويه أنَّهُ إشارة ضمنية إلى العلاقة أو النسبة التي تربط بين كلمتين على الأقل في التركيب اللغوي، والملاحظ أيضاً أن هذه العلاقة تمثل أبسط صورة للجملة العربية بحيث تتحقق فيها الإفادة ويفهم منها القصد، إلا أن نظام الجملة العربية غالباً ما يتجاوز هذين العنصرين الأساسيين إلى عناصر أخرى متممة، وهذا ما يفهم من خلال العلاقات بين الألفاظ في التركيب اللغوي، إن معرفة هذه العلاقات هي التي تهدينا إلى معرفة الوظائف الدلالية والنحوية للألفاظ في التركيب اللغوي، فإذا استطعنا أن نوصل إلى أذهان المتعلمين الدلالات المختلفة والمتنوعة التي تفهم من التراكيب اللغوية نكون قد وضعنا بين أيديهم المفتاح لمعرفة وظائفها الإعرابية، إذ لا يمكن أن يتصور أي معنى للإعراب بمعزل عن المعنى العام أو الخاص المفهوم من التركيب، فالإعراب إنما يكون خادماً للمعنى وموضحاً له ومبيناً عن قصد المتكلم..

وأخيراً يمكننا أن نقول: إنه لا بد من:

1-تطوير مضامين مناهج اللغة العربية وتنوعها وفق تنوع مجالات النشاط الإنساني في الحياة، سواء في ذلك اتصل الأمر بالمضامين الأدبية أو العلمية أو الاجتماعية.

2-العودة إلى التراث واختيار النصوص التي تتوفر فيها شروط معينة يحددها واضعو البرامج حسب مراحل ومستويات التدريس.

3-العمل على بناء نصوص وفق المعطيات التربوية المعاصرة.

4-الانطلاق من فكرة كون النحو دلالة لا نحو إعراب.

5-إكساب المتعلمين القدرة على فهم عمق القضايا النحوية المرتبطة بالدلالة، واللجوء إلى (التوليد) وذلك بدعوتهم إلى النسج على منوال التراكيب المدروسة.

6-لا بد من الوصول بالمتعلمين إلى معرفة دلالات ألفاظ الإعراب وربطها بالمعاني المعبرة عنها من غير المطالبة بحفظها وتطبيقها فقط، وذلك أن أغلب ألفاظ الإعراب التي سجلتها لنا كتب النحو إن هي إلا تفسير للبنى الدلالية العميقة التي

– يرى ابن خلدون أن اكتساب اللغة يتم عن طريق الممارسة والتدريب وبهما ترسخ الملكة وتنمو.

تؤديها التراكيب، كما أن أوجه الإعراب وحالاته المتعددة إن هي إلا تأويلات يخرج عليها المعنى تخريجاً حسب السياق الذي يرد فيه التركيب اللغوي.

7-الدعوة إلى الإكثار من المطالعة والتدريب على النطق السليم والكتابة الصحيحة.

8-الدعوة إلى المحادثة شفاها لاكتساب الملكة اللغوية.

9-الدعوى إلى احتذاء النماذج التعبيرية المختلفة والنسج على منوالها. والسلام.

الهوامش:

(1)-مقدمة ابن خلدون، مكتبة ومطبعة عبد الرحمن محمد، ص: 421 بتصرّف.

(2)-التعريب مجلة نصف سنوية ع 15/1998، ص: 105.

(3)-ابن خلدون، مكتبة ومطبعة عبد الرحمن محمد، ص: 416.

(4)-ينظر ظاهرة الإعراب في النحو العربي، د.أحمد سليمان ياقوت، ط2/ 1983، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ص24.

(5)-الإيضاح في علل النحو، أبو القاسم الزجاجي، تحقيق د.مازن المبارك، ط4/1982، دار النفائس بيروت ص:65-66.

(6)-المدارس النحوية، د.شوقي ضيف، ص: 38.

(7)-دلائل الإعجاز، ص: 09.

(8)-دلائل الإعجاز، ص: 82.

(9)-اللغة العربية معناها ومبناها، ص: 33-34.

(10)-دلائل الإعجاز، ص: 59.

(11)-اللغة العربية معناها ومبناها، ص: 187.

(12)-العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ص: 207.

(13)-سورة الأعراف: 179.

(14)-أسرار البلاغة، ص: 03 من المقدمة.

(15)-ديوان الحماسة، أبو علي أحمد بن محمد المرزوقي، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط1، 1951، القاهرة، القسم الثاني، ص: 894.

(16)-المصدر نفسه، ص: 894.

(17)-دلائل الإعجاز، ص: 305.

(18)-دلائل الإعجاز، ص: 13-18.

(19)-شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي، بيروت، ص: 247-248.

(20)-ديوان الفرزدق، المجلد الأول، ص: 213.

(21)-سورة المنافقين: 19.

(22)-دلائل الإعجاز، ص: 299.

(23)-الكشاف، ج4/ 104.

(24)-الكشاف، ج4/ 104-109.

(25)-دلائل الإعجاز، ص: 299.

(26)-ينظر اللغة العربية معناها ومبناها، ص: 189.

(27)-ينظر وصول تراثية في علم اللغة، ص: 61.

(28)-دلائل الإعجاز، ص: 59.

(29)-منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 18.

(30)-التبيان في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن، ابن الزملكان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، بغداد، ص: 147.

(31)-الفلسفة بنظرة علمية، بيرتراند ريسل، تلخيص د.زكي نجيب محمود، ط1950، مطبعة الأنجلومصرية، ص: 175.

(32)-أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، نائف خرما، ط/1978، الكويت، ص: 198.

(33)-ينظر تطور الجهود اللغوية في علم اللغة العام، د.وليد محمد مراد، ط1984، بيروت، ص: 378 وما وبعدها.

(34)–ينظر المرجع السابق، ص: 310.

(35)–صول النحو العربي، ص: 140.

(*)–وذلك لأن عمل العقل يقتضي التنظيم والانسجام ولا يقبل فكرة جديدة إلا إذا وجد لها ربطاً وانسجاماً لفكرة سابقة تجانسها، ينظر تطور النظريات والأفكار التربوية، د.محمد التومي الشيباني، ط2، 1977، الدار العربية للكتاب، ليبيا –تونس، ص: 244–245.

(36)–الكتاب، سيبويه، تحقيق عبد السلام هارون، ط3، 1983، عالم الكتب، بيروت، ج1، ص: 13.

❑❑❑

محطات في حياة الشاعر المنسيّ غازي الناصر ـ

عبد السلام المحاميد

((ارحل الآن../ إنّ الدروب مسيّجة بالعيونِ

وإنّ المتاريس منصوبةٌ في السماءْ!!

ارحل الآن.../ إنّ بلاداً بأجمعها ارتحلت!!

أخاف عليك من الموت قهراً.../ أخاف عليك من الموت فقراً/ أخاف عليك من الموت من طلقةٍ طائشة.

إنّه الموت.../ يرمي على الكون أوراقه وتعاليمه...

لا جحيم سواي../ ارحل الآن.../

-إنّي سأرحل.../ لكن../ إلى حفرةٍ باردة.))

((من ديوان الشاعر متاريس في السماء – ص199))

هكذا ودون مقدمات.. يتركنا الشاعر غازي الناصر ليرحل إلى ملكوتٍ آخر دون استئذان أو حتى كلمة وداع. يرحل تاركاً ظلّه يركض في ساحات المدينة وشوارعها، وأزقة المخيّم وزواريبه ليؤكد لنا جدلية طالما حدّثنا عنها ذات مساءٍ حزين.. هي جدلية الموت والولادة..، وكان سؤاله محرجاً في ذلك المساء..، هل يمكن للموت أن يسبق الولادة..؟ وأعتقد أنّه بذاك السؤال قد اختزل فلسفة الشاعر والفنان منذ الأزل وحتى الآن غازي الناصر ما زال مثار جدلٍ جميلٍ وبهيّ حول شخصيته كفنّان يعزف على آلة العود عزفاً رائعاً، وخطّاطٍ يجيد رسم الخط العربي وكتابته بحرفيّةٍ نادرة وحول شخصيته كشاعرٍ مبدعٍ كتب القصيدة المبدعة منذ نعومة أظفاره، واستطاع أن يرقى بها إلى مصاف الشعراء الكبار، وذلك بدءاً من مجموعته الأولى:

((اللقاء الغريب))، الصادرة عن دار الحياة عام 1970، وانتهاءً بمجموعته: ((متاريس في السماء))، الصادرة ضمن منشورات اتّحاد الكتّاب العرب لعام 1993، إضافةً إلى ما نشره الشاعر الراحل في الصحف والدوريات العربية المحلية وغير المحلية، إضافةً إلى شعره الذي كتبه في السنوات التسع الأخيرة، والذي كان فيها أكثر عزلةً، ووحدةً وغربةً عن نفسه وعن ذويه وأصدقائه نتيجة معاناته المريرة والقاسيّة مع المرض والحياة التي أخذت منه الكثير الكثير، ولم تسمح له إلاّ بالقليل ومنه الأثر الأدبي الهام المتبقي والباقي بين أيدينا نعيد قراءته كلّ يوم لنتذكر ونستذكر شاعراً هاماً وفناناً مبدعاً هو غازي الناصر.

بما ذكرت أثبت الشاعر الراحل غازي الناصر فلسفته بجدلية الموت والولادة وليس الولادة والموت، لأنّه كان يعرف تمام المعرفة أنّ الشعراء والمبدعين يولدون ولادةً حقيقية بعد موتهم، بينما يظلون طيّ النسيّان وهم على قيد الحياة. وهكذا متراميا، متراخياً كالضوء أو كالظلّ، سيّان، يسطع الشاعر غازي الناصر قلماً توضأ بالندّ والندى رغم أنف الهشير، والزمن المستحيل، لينساب من بين جدران الوطن، وشقوق الحقائق فجراً، وأزقة المخيّم، وقلوبنا وعقولنا، قاب ضفتيه وأدنى السحاب المتوالد طويلاً من الضباب المركوم، عميقاً عَميقاً على الجادّة والصراط، حيث التيه الإنساني المتعثّر بتخومه ومنعرجاته لا يتضوّأ وجهاً لطور، ولا يؤانس سيناء الروح، وكأننا والحال هذه أضغاثنا، أو كأن أضغاثنا ذواتنا وقد يصحّ العكس. وليس الأمر من قبيل المفارقة، أو الاجتراح، لأنّها الجدليّة القائمة بمقتضى السياق الطبيعي أو –ليكن– ونزولاً عند إلحاح المسميّات، والأسماء –الانسياح بين غضون المخاض وتجليّات الولادة. لذا فعلينا أن نكمل السيرورة أو أن نسلس الأعنّة

لها أو لنا لا فرق، فوراء الإسراء كشف لا بدّ، ووراء المخاض ولادة لا ريب، وخلف اللمح إيحاء. وكأنّ الكون قولاً وفعلاً –وبلغة الجزم– وليس التخمين والتحسّب الحذر مشدود إلى هذا الوتر الانفعالي الفعّال، والمتناقض المكتمل. ففي الطوع أو في الغضب لا بدّ للسيرورة من حدٍّ يرخي الستر على طويل أشواطها وحسبنا ما تركه لنا شاعرنا الراحل غازي الناصر من أثر شاهداً وشهيداً. فقد قيل قديماً أنّ الأثر دليل المسير وقيل أكثر. ولأننا من المحكوم عليهم حتماً بالحياة، ولأنّ التجارب العميقة بما اختزنته واختزلته من مراحل وأطوار هيّأت تربتنا وأملت علينا خواطر الغيم وأسفار المطر. لذا لا يجب أن نبقي الاحتمالات مفتوحة للأشياء كي تستمر في سفح خطانا صعوداً إلى عواقلنا ومواطن أسرارنا فتتركنا في مهمه الحيرة أو مفازة القنوط، بل لا بدّ من إجراء عملية مسح شاملة لكي نحوّل الأشياء بالتمام والكمال إلى سفحٍ للخطى وصولاً إلى كشف الأهلّة والقبض على مخازن الشمس.

((.. هل شربت من الضوء يوماً؟

–ربما قطرةً واحدهْ.

–هل يراودك الموتُ؟

–أذكر أنّي انتحرتُ..،

وأغلقتُ نافذة الروح،

أذكر أنّي رأيت دمي في المساءْ../

يلملم أحزانه الباردةْ

كان ثمّة طفلٌ على الأفْقِ.../ يرمي على خافقي حفنةً من غناءْ، ويمدّ خيوطاً من الحلم صوب الفضاءْ.)).

ديوان الشاعر – متاريس في السماء– ص/92/.

هذا هو غازي الناصر، فمنذ أن أخرجته الموهبة إلى ميدان الواقع، بكلّ ما فيه من مرارات وعذابات وبكلّ ما حفلت به المرحلة من استحقاقات قاسيّة وخيبات أمل في أحيان كثيرة.. فإنّ هذا الصوت الشعري بقي متصاعداً في تميّزه ليشكّل في نهاية المطاف نقطة الانعطاف في حركة الشعر المعاصر، فعلى امتداد الزمانية، والمكانية للصراع الوجودي بيننا وبين المستعمر، لم يكن غازي الناصر في منأى عن آلية وكيفية هذا الصراع، بل شارك في كلّ فاصلةٍ من فواصله وكلّ دقيقة من دقائقه، فكان يتساوق صعوداً مع المراحل، يدفعه انتماء وطني قومي عالي المستوى وارتباط وثيق بالأرض بالإنسان العربي وقضاياه.

يعد غازي الناصر بحق كاتباً وأديباً وشاعراً عربيّاً غنيّاً ومميّزاً بطابع التجربة التي اختطها خلال سني حياته الأدبيّة والتي بدأت تأخذ ملامحها حسب الخط النظري لها في الستينات من القرن المنصرم، وظلت في تصاعدٍ وتنامٍ إلى مشارف عامنا هذا بحكم التفاعل والبعد الذي أشارت إليه، ولم يكن رحيله المفاجئ نهايةً لها. لذلك فإنّ الخوض في سيّاق التجربة الشعرية للشاعر الراحل غازي الناصر، وبالتالي دراسته الدراسة الموضوعية ستظل مقتصرة بحق نتيجة التلامحات التي تتفرع في البحث كلما استضأنا مرحلة من مراحله، أو كلما وقفنا أمام محطة: غنية عن التعريف اللافت في شعر الراحل غازي الناصر التصاقه ليس بتفاصيل حياته ونقاطه به وبكلّ ذرّة من ذرّات المخيّم وبكلّ رشاقة طلقة خرجت من فوهة بندقية،وتعاطفه على الدوام

مع كلّ نبض قومي جامح في سبيل المثل والأهداف العليا.

((.. تصفعكَ الذكرياتُ.../ فتسند وجهكَ فوق بكاءِ الرمالْ!

كنتَ وحدكَ خيط ظلالْ!

والبلادُ تسافر، تحملُ أشلاءها../ أيُّ حضنٍ ستأوي إليهِ؟

وأين تخبِّئُ دمعتكَ الجارحةُ؟

واقفٌ في العراءِ../ تسائل عن وطنٍ ترتديهِ!!

فيهربُ منكَ السؤالْ!)).

ديوان الشاعر –متاريس في السماء– ص62

ونحن نقرأ غازي الناصر نحس أننا أمام أدبٍ واعٍ صادرٍ عن قرارٍ وحس مسؤولين دؤوبين نحو اجتراع الممكن، بعيداً عن العفوية وداء الارتجال اللذين يتّسم بهما على سبيل المثال أدب يعي الثورة وينشد البطولة. لست أمام ملحمة رولان ولا أسطورة مقدّسة عن البندقية والمخيم والتشرّد، ولكنك أمام أسباب وتعليلات للجرح الفلسطيني في حين والنتوء العربي بالشمول. ليس هناك خجل في طرح السلبيات ونشر الغسيل الذي تراه الحبال متّسخاً.. إذ أنّ الاتساق في الصف والتقدّم في الخندق والموقع لا بدّ أن يكون صادراً عن معنى وهو عندها وفي هذه الحالة فقط يمكنه النهوض.

وليست مسألة رفع المعنويات والتبجح في مقولة التوجيه سوى طنطنات فارغة أثبتت سنن التراجع آونة بعد أونة ومرحلة بعد مرحلة أنّها كانت الخنجر الذي شقّق خاصرة الوطن وسمح لعوامل التمزيق الأخرى من التسرّب بسهولة إلى بقية الجسد:

((.. كنتُ جرحاً بخاصرةِ الزمنِ المستباحْ

على كاهلي ينهضُ (الكرملُ)../ ويحاورني بالعويلْ!

أيّهذا الفضاء الذي يتدثّر بالرعبِ../ إنّ المدى واقفٌ،..

والمواويلُ مذبوحةٌ،../ وعلى أرضِ (كنعان)../

ذاكرةٌ من راحْ.))

–ديوان الشاعر– متاريس في السماء– ص114.

لا يحتفل الشاعر غازي الناصر بطابع زمني معيّن أو فضاء ميثولوجي أو رمزي محدد أو مكان ممغنط حسب الخريطة العالمية. لم يصدر الشاعر الراحل سوى مجموعتين شعريتين في حياته كنت قد أشرت إليهما في بداية هذه الدراسة، وبسبب ظروف المرض والعوز والعزلة فقد ترك الكثير من شعره الذي ما زال طيّ الغياب في كراريسه وعلى أوراقه المتناثرة هنا وهناك، والتي لم تساعده الظروف القاسية في مراحل حياته الأخيرة من طباعتها أو حتى نشرها. فلم تكن أشعار أو مجموعات غازي الناصر غائصة على السطح الارتجالي العفوي أو غارقة في رمزيتها. إنّ قصائده مجتزأة من الواقع بكلّ ما يمر به من سلبيات والسلبيات في الحقيقة طاغية على الإيجابيات وهي مسألة حقيقية إذ ما معنى الثورة والنضال إذا لم تكن بالفعل أداة

لتغيير الواقع؟

إنّ غازي الناصر حتى في وجدانياته يمزج الثورة بالحبّ الذاتي الضائع أو المفقود فيلبس أنثاه رداءً عربياً مصبوغاً بدماء الذين قضوا في سبيل الوطن المسلوب فيتركنا في نشوة البحث عن صوتيهما، الأرض، والحبيبة، ويترك لنا الخيار في تحليل ما تأنسه أرواحنا وتسكن إليه جوارحنا. إنّ الشاعر غازي الناصر لا يصور أنّ الطريق سهلاً ولا يصوّر أنّ الخطى ينبغي أن تكون مرسومة، ولكننا نلحظ إلحاحاً على مسألة الصمود ليس بالمعنى الإذاعاتي والراديواتي ولكن صموداً بالمعنى البعيد الاستكناه. إنّ رحلة المليون ميل لا بدّ لها من خطوة أولية لتلتقط على شاشة الحاسوب الحياتي ولعل الملاحظة والخبرة المعطاة. من خلال الأشكال والأشباه وأسباب المعيشات اليوميّة وحساسيات المرحلة كفيلة بإنضاج الخبرة وبالتالي إعطاء اسميّة حقيقية للتجربة ولا سيما إذا عرفنا أنّ غازي الناصر كان أكثر وأكبر من مجرد مثقف ثوري، وإذا كانت هذه الأيام تدعونا للأسف على اندثار العمل النضالي وتردي الأوضاع وانتكاسها على عقبيها ورجوعها إلى خانة ليس الأوليات، ولكن المحق والطفرة السلبية:

((فصولكِ الشوّهاء.../ خلقتها من قبل أن تطلّ من نافذة الخيالْ

على دجى المحالْ.../ فصولكِ المريرةْ../ قد عشّشت في مهجتي الضريرةْ

حملتها في خافقي جنينْ../ أرضعتها دماً زكيّاً فائراً غزيرْ

ناغيتها في المهدِ طفلاً قاصراً غريرْ../ فأورقت، وأصلّت جذورها مع السنينْ

تصلّبت أسنانها فشقتِ السبيلْ../ لتبدأ التمثيلْ

في مسرح الحياةْ.))

ديوان الشاعر –اللقاء الغريب– ص49

في هذه الدراسة لأهم المحطات المميّزة في حياة الشاعر غازي الناصر، ارتأينا أن نعرّج عليها إلى حدٍ ما، نظراً لارتباط شعره بكلّ مراحل حياته بشكل يدعو إلى اعتبار كلّ قصيدة كتبها أو أطلقها هي غاية في الخصوصية والذاتية، من جهة، ومن جهة أخرى، لأنّ رحلته العامة في الحياة، قد اتسّمت على وجه التحديد بالقساوة والمعاناة، مما طبع شعره بمسحة الحزن. فهو لم يكن وليد بيت نعمة، ثم كدّرت الأيام صفو عيشه، فحرمته بالتالي مظاهر الرخاء وألقته فريسة الحاجة والعوز والمرض والمعاناة، بشتى صنوفها، أو على العكس بالعكس، بل كانت حياة الشاعر على مدار مراحلها، ذات إيقاع يقوى ويشتد باتّجاه المزيد من الغربة إلى حين وفاته. فقد شب وترعرع منعزلاً في أرض التقلبات السياسية والنفسية والوظيفية –كمدرس لمادة اللغة العربية– ليموت وحيداً أيضاً، وإننا على ثقة بأنّ العالم سيعرفه فيما بعد كعلم شعري مبدع ومميّز وليكوّن التقدير والمكانة العالية بعد موته وهما أمران لم يقطف ثمارهما في حياته بالشكل المطلوب.

إنّ هذه السيرة بالاختصار يمكن التعرّف من خلالها إلى السيّاق التاريخي لتلك المرحلة التي عاشها غازي الناصر بكلّ تقاطع وطبيعية، وتركت في نفسه آثار الآلام المبرحة التي سالت دماؤها قصائد وابتهالاً حيناً، وأصوات استغاثات طوراً، وسبابات رفض تارة، إلى آخر ما هنالك من القصائد التي تزخر بها أعماله الشعريّة.

كما يمكننا اعتبار الشاعر غازي الناصر من الحاملين للواء التجديد في القصيدة العربية، إلاّ أنّ هذه المحاولات لم يحالفها النجاح في النفاذ إلى عمق الشارع العربي، غازي الناصر وضع يده على الجرح النازف من أوصال القصيدة العربية التي كانت عرضة للانفعالية والطفيلية على العصور الشعرية العربية والقديمة. ومع مجايليه من الشعراء الشباب في تلك المرحلة، والذين مكّنوا أنفسهم من الثقافات وكانت تلتمع في عواقلهم رؤى الخلاص للأمة العربية المنهكة من النزعات الاستعمارية في مقدراتهم، مضى غازي الناصر، فكانت القصيدة التي دخلت في كلّ الشؤون والشجون، والتي انفتحت على فضاءات الغنى الدلالي والفن. وأصبحنا أمام قصيدة جديدة، تحمل بطاقة وهوية العصر الحديث وتؤكّد انتمائها المتأصّل للعروبة عبر انشغالها بقضايا الجماهير ورسم سبل الخلاص على كافة الأصعدة، ولتكون في قابل الأيام من الموروثات الأدبية التي تضاف إلى مآثر الأمة العربية الأدبية والفنيّة:

((...هو الموتُ فاتحةُ الفقرِ والعشقِ.../ لا تتركوني أموتُ وحيداً..

ترهّلتُ، شاخ فؤادي..!.../ فمن لي بقلبٍ جديدْ؟
ونارٍ جديدةْ؟!))

ديوان الشاعر –متاريس في السماء– ص14

أما الحديث عن المرحلة الذاتيّة عند غازي الناصر، فهي تعتبر من أفقر المراحل في حياته وأكثرها شحوباً وحزناً. انتهى به الأمر في هذه المرحلة إلى دفاعه عن مجرد وجوده وبقائه حيث لم يعد الموت بالنسبة له مسألة مثالية، وكان قبل ذلك اقتدائياً وقربانياً من أجل الجماعة والحياة. نجد أنّ معاني الموت قد تغيّرت عند غازي الناصر... فالموت عبء وليس عالماً غريباً وليس انتصاراً فهو شبح مريع بات لا يفارق مضجع الشاعر الملقى على فراش المرض والعلل، يطرقه في كلّ وقت.. ويعتبر غازي الناصر من أكثر الشعراء الذين عاينوا الموت وواجهوه بل وطلبوا زيارته، ونادراً ما وجد مثيل ذلك في الشعر العربي لأنّ غازي الناصر قدّر أنّ حياته قد أصبحت ميؤوساً منها وأنّ الموت قادم لا محالة:

((... مضى زمنُ الخصبِ.../ هذا زمانُ الجنونِ...!!

فكن قطرةً فيهِ،.../ كن معولاً أو حريقْ
–لم تقتاتُ..؟../ بالحلمِ.../ لكنه مات
وانطفأت في العيونِ الشموعْ!!/ هل تحاول موتاً
أحاولُ... فالوقتُ مزدحمٌ بالدموعْ!))

ديوان الشاعر متاريس في السماء ص 96

ولأنّ الموت وحده المنتظر دون سواه فإنّ هذه المرحلة الأخيرة من حياته انسابت كثيراً باتّجاه الحزن، وتلوّنت مضامينها بالرؤى السوداوية،... وانقطعت ساعاتها عن عقارب المستقبل. باختصارٍ شديد فقد نظر الشاعر في هذه المرحلة إلى كلّ الأشياء من خلال منظارٍ لوّنه الموت بالسواد والخصوصيّة والذاتية المؤلمة:

((..–هل تستطيعُ الموتَ؟

-إنّي عاشقٌ للموتِ...
لكنّي أحاولُ أن أرسم ما تبقى من غناءْ.
اليومَ موتي أم غداً؟
ما ثَمّ في الأرضِ الصغيرةِ مرتعٌ للأنبياءْ.))

ديوان الشاعر –متاريس في السماء– ص126

إنّ نظرة اليأس والاستسلام والعجز تتبدى واضحة هنا، ولعل مقياس العجز يتجلى من خلال انقطاع الشاعر عن حلقات المستقبل، وقطع صلته بالحاضر والأشياء اليومية التي طالما لاحقها الشاعر شاردةً شاردة، وخلوده إلى الماضي وتنقيب حبيباته المتناثرة، فلعلها تكون فقط المسكّن لآلامه. وكأنّ الشاعر المنتظر للموت لحظة ولحظة يتسلى أو يصرف الأوقات في عد الساعات التي قضاها واستجلاء المحطات التي مرّ بها قطار عمره السريع.

((كـــــــــان لـــــــــــي قمـــــــــــرٌ

فـــــــــــي الــــــــــدجى ثـــــــــم غـــــــــابْ

كـــــــــــان لـــــــــــي وطـــــــــــنٌ

مزّقتـــــــــــــــــه الحـــــــــــــــــرابْ..!!

من تراه يرمّم في الروح أغنيةً؟/ من تراه يجيء إلينا كما الأنبياءْ؟
عودٌ على بدءٍ../ ومن سفرٍ إلى سفرٍ.../ ولا تأتي الدروبُ!!

وأنا وحيدٌ!!/ لا شيء يحضن دمعتي الحرّى../ سوى هذا المغيبْ.)) ديوان الشاعر –متاريس في السماء ص33 وثمّة ملاحظة مهمة في هذا الإطار وهي أنّ الشاعر الذي أرهقته الآلام وأخذت منه كلّ مأخذ، وبات كالغريق الذي يجدّف وحده في بحر الموت المتلاطم الأمواج لا شريك له في ذلك ولا نصير.. كان رفيقه الأوحد هو الشعر، الذي يستصرخه فيلبي النداء المعذّب وانتهاءً بهذه المرحلة خبا صوت الشاعر، الذي أقعده المرض طويلاً عن متابعة الشعر إلى أنّ التحق بجوار ربه في حزيران لعام 2003.

((سمعت هتافاً من الغيبِ: سوف يجيءُ الردى../ يلملم كلّ الينابيع،.. يقنصُ كلَّ المصابيح، يُطفئُ كلّ الفصول، ويلقي على الكونِ أغنيةً من رمادْ/ تموتُ العصافيرُ في القلبِ.../ يهربُ صوت المغنّي../ وتخلع كلَّ البلاد بيارقَها، تمشي إلى زمنٍ لا يجيءْ!!/ تموتُ العصافيرُ في القلبِ كنتُ على النعش لؤلؤةً لا تضيءْ.)) ديوان الشاعر –متاريس في السماء– ص72.

من خلال تبيين وتلخيص أهم المراحل الشعرية التي مرّ بها غازي الناصر. وهي بالطبع قد تتقارب أو تتداخل، ولكنّ الهدف من ورائها الإشارة إلى المؤثرات الأنتربولوجية التي حكمت شعره ورؤياه الفنيّة حتى هيّأت التجربة الشعريّة لديه، وبالتالي ميّزت هذه التجربة فاصبح الشاعر من خلالها له مكانته الخاصّة. وإذا كنّا قد اختزلنا أسئلة وشواهد شعريّة كدلالة على المرحلة التي نظمت فيها القصيدة، وقد كان همّنا في ذلك

تبيان المزايا الجمالية التي تضمنتها هذه القصائد:

((.. هو الموتُ بسملةُ الفقرِ والعشقِ../ لا تتركوني أموتُ وحيداً../

فمدّي إليّ ذراعيكِ.../ أصفعْ بها نزق الموتِ../ هاتي إليّ الحياةُ..!!

سأحكي لكم../ قبل أن تستبيح الصحارى ضلوعي../ وقبل انهياري../

عن الحلم: كيف يموتُ، ويحيا،..!!)) ديوان الشاعر –متاريس في السماء– ص8

القارئ لقصائد غازي الناصر يجد أن معظم قصائده – وهي ابنة المدرسة الواقعية في الشعر –واقعيتها شفّافة غير مباشرة وثقيلة الوطء. تدخل قصائده في مدار الخطابية والضوضائية. وهو بذلك يتحدث بلسان الإنسان الفلسطيني ولا يتحدّث عن هموم أو مشكلات خاصّة. وإن كان قد تعرّض لمثل ذلك في ديوانه الأول ((اللقاء الغريب)) إلاّ أنّه استطاع كما أسلفت مزج الحبيبة بالأرض.. هما صنوان لمعنى واحد هو الحياة، وإن كان شاعرنا عاتباً على زمنه لأنّه لم يمنحه الحياة:

((.. واهاً لذاك الزمنِ الغابرِ..!!/ لم يعطني الحياه،..

ولم تُكحَّل بالمنى عينَيّ،.../ بل أَحْكَم الأصفاد في يديَّ..،

وضنَّ حتى بابتسامةٍ من الشفاهْ.../ تملأ غبطةً خاطري.)) ديوان –اللقاء الغريب–ص56

ونجد أنّ الخيط الذي كان يجمع بين هذه المراحل على كافة تعدداتها اللغة الشعرية الساحرة التي تبتعد عن الرصانة والمتانة بمعانيها التقليديّة لترتفع إلى درجة الخطاب اليومي والتقاطع مع اللغة العادية، إلا أنّها لغة حسّاسة موقعّة وذات تأثير في النفوس المؤمنة بعفوية الكلمة وسلاستها وضرورة ملامستها للضمير. إنّها أداة الشاعر في رسم الصورة التي أنفق معظم قصائده على أساس استكمال كلّ تفاصيلها، أو بمعنى آخر إنّ هذه الظروف التي مرّ بها شعر غازي الناصر توحي إلى حد بعيد بغنى التجربة واتّساع مداها، وذلك أمر لا يتأتى إلاّ عن طريق الصدق، والتواصل بين الذات المرهقة المدركة والموضوع:

((... أنا الجرحُ منفتحاً.../ كلّما رُمتُ إغلاقهُ../ يصعدُ الدّمُ منهُ،../

وتلهو بهِ قدمٌ أو حذاءٌ!!/ تعبت من الحلمِ../

أُوشكُ أن أطعنَ الروحَ.../ كيما تنامْ.)) ديوان الشاعر –متاريس في السماء– ص110

ونحن نغادر الآن الشاعر غازي الناصر ونقفل آخر قصيدة له.. ماذا بالإمكان القول عمّا توصلنا إليه من ملاحظات وما عايناه من فحوى التجربة.

الملاحظة الأولى الجديرة بالاهتمام أنّ الشاعر لم يوف حقّه الأدبي في حياته مما خفف الاحتفاء بتجربته الشعريّة وبالتالي صقلها. فهذه اللغة الشاعرة التي أعتقت القارئ من الرصانة الأدبية والفخفخة اللفظية جعلت اللغة ذات أفقٍ واسع وإطار أجمل وإنّ للغة غازي الناصر خصوصيتها من خلال هذا التمازج الذي لو سلّط الضوء عليه أكثر لصار فيما بعد محط انتباه الكثير من الأقلام النقديّة الهامة على الساحة العربية.

والملاحظة الثانية هي حدّة المحتوى والمضمون، إنّك في الواقع أمام صدق في التعبير والتصوير، البطاقة التي سحبها غازي الناصر من معطفه ليدخل بها العالم الشعري كان الصدق بمعنى من المعاني،

هناك المخيّم، هناك الضوائق المالية، العرض، استهلاك الجسد أمام عوامل الضغط النفسي، وهناك الكثير الكَثير من الإحباطات، هناك الهزائم وعوامل القطع والشرذمة. إلى جانب خيوط أمل تبدو ضعيفة بالمقابل منها ولادة كينونة المقاومة الفلسطينية وتعالي نداءات بعض الأحرار بالإمكان تجاوز المرحلة والدخول إلى عالم قوي جميل نابض بمسببات الحياة. لذلك لم يكن أبداً التركيز على السلبيات بغية عصرها والخوف المتلاحق على الحلم الجديد في النهوض خطأً. ولعل ذلك كان من أهم الأسباب التي نبّهت أنّ غازي الناصر شاعرٌ ملتزمٌ ومهم.

((.. وأُسّدِلَ الستارْ..

على روايةٍ مشى في دربها البطلْ،..

ولا سلاح غيُر ضوءٍ راعشٍ من الأملْ

حروفُها قد سُطّرتْ بنارْ

فصولُها لم تكتملْ

كانت خيوطُ نسجها ضعيفةً!!

لكنّها عنيفهْ

عنيفةٌ.. عنيفهْ.))

ديوان –اللقاء الغريب– ص15

التقانات

في تجربة الماغوط الشعرية

ناهض حسن (فائز العراقي)

أ: تقانة المفارقة ـ الدهشة:

تتسم تجربة الماغوط الشعرية ـ عموماً ـ بالعمق والغنى والحيوية والإبداع المتفرّد، ولعل واحداً من أهم الأسباب التي أدت إلى ثراء هذه التجربة وخصبها وتجددها هو استخدام الماغوط العديد من التقانات الشعرية التي عرفتها الحداثة الشعرية العربية، وإن هذه التقانات ساهمت في بناء الشخصية الفنية المتفرّدة والمتميزة لشاعرنا الماغوط، وكذلك في بلورة أسلوبه الفني الخاص الذي تميّز به عن كافة مجايليه من الشعراء العرب الحداثويين.

ـ تقانة المفارقة ـ الدهشة، هي واحدة من التقانات البارزة التي استخدمها الماغوط بنجاح ملفت في بناء تجربته الشعرية.

وبالإضافة إلى تقانة "الصورة" التي كانت من أهم التقانات والأدوات الفنية التي اتكأ عليها الماغوط لبناء شخصيتهِ الفنية المتميزة، نجد أن تقانة "المفارقة ـ الدهشة" هي واحدة من التقانات البارزة التي استخدمها الماغوط بنجاح مُلفِت في بناء تجربتـهِ الشعرية. وقد استند الماغوط في تقانتهِ هذه على المزاوجة المُبدِعة بين النقائض والمتضادات، أي إشاعة التجانس في اللامتجانس بطريقة فنية تؤدي إلى توهج وتألق العبارة الشعرية لديه، وإلى ابتكار العديد من المعاني والصور الجديدة، حتى أننا نستطيع القول في هذا المجال إن الماغوط هو واحد من أهم الشعراء العرب المحدثين الذين خلّصوا الشعر العربي من النمطية والتكرار الجامد والقولبة والرتابة، وبثّوا في مفاصله ودمائه الحيوية والتجدد.

كما استند الماغوط في تقانتهِ المذكورة على ذكائه الحاد في التقاط المفارقات التي تزخر بها حياتنا الشرقية، والحياة الإنسانية بشكل عام.

وقد قادته هذه التقانة "المفارقة" ـ في الأغلب الأعم ـ إلى المدهش والسحري في الفن، لذلك قلنا عنها: "المفارقة ـ الدهشة".

والدهشة لدى الماغوط لم تكن مصطنعة أو مجانيّة أو خلّبية، ولم تكن هدفاً شكلانياً سعى إلى بلوغه من أجل تحقيق فرادة "مزيفة" ـ بل انبثقت هذه الدهشة بشكل تلقائي وجاءت نتيجة للمزاوجة المبدعة والذكية للنقائض التي تزخر بها الحياة، أي أنها انبثقت من داخل النسيج الشعري ذاته،

والسياق الشعري ذاته، كحاجة وضرورة فنية وفكرية ورؤيوية استوجبها بناء النص الشعري وتطوره وتناميه. وإذا كان النقّاد العرب والغربيون قد تمايزوا فيما بينهم في الرجوع إلى المعايير الفنية التي تحدد مدى شعرية النص، فرأى بعضهم أن "الانزياح" هو معيار الشعرية، وأكد آخرون بأنه "الغموض الفني"، أو "التناص" أو "الابتكار"،... إلخ، فإن العديد منهم اعتبروا الإدهاش في الفن الشعري واحداً من أهم المعايير الفنية والجمالية التي يمكن الاستناد إليها لمعرفة مدى سمو وفنية وجمال الأثر الفني، وهو معيار هام لشعرية النص.

من يدرس تجربة الماغوط بإمعان سيجد أنه استخدم هذه التقانة "المفارقة . الدهشة" بشكل مكثف، ولدينا العديد من الأمثلة التطبيقية التي تؤكد ذلك، كقوله في قصيدتهِ: "حزن في ضوء القمر": "دمشق يا عربةَ السبايا الوردية..."(1).

السبي كلمة أو إشارة تثير دلالات عديدة: كالخوف، الألم، الاضطهاد، القمع.

أما اللون الوردي فإشارة تُحيلُ إلى الحلم، والفرح، والدِعة. والحلم هو حالة مناقضة للخوف والاضطهاد والقمع، وقد جمع الشاعر هنا هذين النقيضين في جملة شعرية واحدة مولداً دلالة مدهشة قائمة على المفارقة والتناقض.

وقوله في قصيدته: "حريق الكلمات": "سئمتُكَ أيها الشعر/ أيها الجيفة الخالدة..."(2).

يندر أن نقرأ في الشعر العربي القديم والحديث كله. وصفاً للشعر، أو تعاملاً معه، كما وصفه، وتعامل معه الماغوط.

فالشعر معروف عند الذاكرة الجمعية العربية باعتباره . ونحن أمة شعر أولاً . رمزاً للدفاع عن كرامة الأمة، رمزاً يدل على معاني الشجاعة والفروسية والنبل والكرامة والعطاء والإبداع، والجمال، والروح، والحرية.

أما شاعرنا الماغوط فيسمه بصفتين متناقضتين تناقضاً صارخاً، ولا يجمع بينهما أي جامع.

الجيفة وهي كلمة أو إشارة تُحيل إلى كل ما هو مُنَفِّر ومقزز ومتعفن ومتحلل، والخلود وهي صفة مناقضة للأولى تُحيل إلى كل ما هو حي ومتجدد ودائم.

الجمع بين هاتين الصفتين المتناقضتين يُولّد مفارقة مدهشة، حادة وصادمة للذائقة والوعي النقديين، وهي صادمة أيضاً للعرف المتوارث والسائد في العقل والوجدان الجمعي العربي، ويقيناً أن هذا التناقض أو المفارقة الحادة تدل على مدى اضطراب الوضع النفسي للشاعر، كما تدل على حدة معاناتهِ، واغترابهِ عن واقعه الموضوعي.

ومن يبحث عن سر هذا الاضطراب أو التناقض النفسي سيجده في طبيعة العلاقة الجدلية القائمة بين بنيتين: البنية الاجتماعية العامة، والبنية النفسية للذات الشاعرة، وهذه العلاقة قائمة على التنافر والصدام والتوتر الذي يؤدي إلى اغتراب الذات الشاعرة وتشظيها وتمزقها، ولعل قراءة كامل المقطع الشعري سيقودنا إلى هذه النتيجة المنطقية:

"سئمتُكَ أيها الشعرُ، أيها الجيفةُ الخالدة
لبنان يحترق
يثب كفرسٍ جريحةٍ عند مدخل الصحراء
وأنا أبحث عن فتاة سمينه
أحتكُّ بها في الحافله
عن رجل عربي الملامح، أصرعه في مكان ما
بلادي تنهار
ترتجف عاريةً كأنثى الشبل
وأنا أبحث عن ركن منعزل

. الماغوط من أهم الشعراء العرب المحدَثين الذين خلّصوا الشعر العربي من النمطية والتكرار الجامد، والقولية والرتابة.

وقروية ٍ يائسة، أغرّر بها"(3)

هنا، في هذا المقطع الشعري نكتشف سر تعامل الشاعر مع الشعر بطريقة متناقضة ومغايرة لما ألفناه في الشعر العربي، قديمه وحديثه، فكلما ازدادت الفجوة بين الشاعر وواقعه ازداد توتره واضطرابه وهذا يحيلنا إلى مقولة الناقد كمال أبو ديب الشهيرة "الفجوة . مسافة التوتر"، وهذا التوتر ذاته يكون أحياناً مصدراً للتألق الإبداعي الشعري عند بعض الشعراء، وتحديداً أولئك الذين يمتلكون أدواتهم الفنية، ويسيطرون عليها، وفي المقطع الشعري المذكور نجد الأسباب الحقيقية التي أدت إلى اضطراب وتوتر وتمزق الذات الشاعرة: حب الشاعر للبلد العربي الشقيق لبنان، وحبه لوطنهِ وخوفه عليه من الانهيار، وأخيراً الكبت الجنسي.

. اعترف العديد من الشعراء العرب المعروفين الذين جايلوا الماغوط بأنه أصدقهم وأكثرهم عفوية.

وفي النقطة الأخيرة، الكبت الجنسي، نقرأ صورة تدل دلالة عميقة على مدى الصدق العفوي والمدهش الذي يتمتع به شاعرنا الماغوط، إنه شاعر شجاع يعري ذاته بذاته، شاعر يرفض الزيف والأقنعة والتستر بأي شيء، هكذا هو حر، ووحشي، ونبتة برية متفردة، إنها محاولة رائعة لذات تريد أن تحقق حالة مدهشة ونادرة للانسجام مع داخلها أولاً، حالة رافضة للواقع الخارجي إذا كان متنافراً معها: "وأنا أبحث عن فتاة سمينة/ أحتكُّ بها في الحافلة".

إنه صدق طفولي ما بعده صدق، ترى كم شاعر أو إنسان في هذه الدنيا يستطيع أن يساورنا ويكاشفنا عن خلجاتهِ ومعاناته الدفينة كما فعل ويفعل الماغوط؟

ولا بد من التأكيد هنا أن شعر الماغوط يُعبر . كما في الصورة المتقدمة . عن حقيقتهِ الحياتية والنفسية دونما موارية أو تكلف، أي أنه حقق حالة التماهي المدهشة بين شعره وبين تجربتهِ الحياتية، ولقد اعترف العديد من الشعراء العرب المعروفين الذين جايلوا الماغوط بأنه أصدقهم وأكثرهم عفوية، ولعل شهادة الشاعر الكبير الراحل نزار قبّاني هي الأكثر أهمية في هذا المجال:

"أنت (يا محمد...) أصدقنا... أصدق جميع شعراء جيلنا... حُلمي الآن أن أكتب بالرؤى والنفس البريء، البعيد النظر الذي كنتَ تكتب به في الخمسينات.

كان حزنك وتشاؤمك أصيلين... وكان تفاؤلنا وانبهارنا بالعالم خادعاً..."(4).

كما نقرأ هذه المفارقة المدهشة في قصيدته: "الرجل المائل":

"كنتُ أشتهي تقبيله وصفعه كالعبد

أن أرقدَ بجواره كالطفله

وأمضغ شفتيه كاللّبانْ

ذلك الذي يرخي قدميه من النافذة

كبوقينِ مكسورين

..."(5).

الماغوط في هذا المقطع يتحدث بلسان امرأة عاشقة يتقمص حالتها العشقية، والمفارقة الحادة هنا تكمن في هذه الجملة الشعرية: "كنتُ أشتهي تقبيله وصفعه كالعبد"، حيث يجمع الشاعر بين نقيضين: "القبلة" و"الصفعة"، فالقبلة تُحيل إلى دلالة "الحب" أما الصفعة فتحيل إلى دلالة مناقضة كلياً؛ "الإيذاء" و"الغضب من الآخر"، مولِداً دلالة تبعث على الدهشة والغرابة، وهاتان الدلالتان والحالة النفسية للشاعر المُعبرة عنهما تشبهان إلى حد كبير قول الماغوط في قصيدة أخرى كاشفاً عن مفارقة حادة أيضاً: "نجوم وأمطار":

"مَن أصافحه في التاسعة: أشتهي قتله في العاشرة"(6).

شتّان ما بين فعل "المصافحة" وفعل "القتل" وهاتان الدلالتان المتناقضتان تؤشران إلى مدى القلق النفسي الرهيب الذي يعتمل في داخل الذات الشاعرة، وهو قلق يؤشر إلى حالة التبدل والتحول السريعة التي تجتاح هذه الذات، ويؤشر إلى حالة الاغتراب التي تعانيها في علاقتها مع الآخر، إنها علاقة قائمة على النفور والغضب وانعدام الثقة أساساً، وبالتالي فهي تؤشر من جهة أخرى إلى عدم انسجام وتصالح هذه الذات مع شرطها الموضوعي.

ب: تقانة السرد الشعري:

يمكن القول بأن تقانة "السرد الشعري" هي واحدة من التقانات البارزة في مسيرتهِ الشعرية الطويلة. فهو شاعر وصّاف بارع يتمتع بقدرة حكائية وسردية واضحة الملامح، حيث يستطيع وصف أكثر المشاهد الإنسانية تعقيداً وتداخلاً بأسلوب قصصي مشوّق يتكئ على تقانة السرد الشعري، حتى يمكن وصفه بأنه شاعر في إهاب قاص، وقاص في إهاب شاعر. وقد أشار الناقد العربي السوري الدكتور خليل الموسى إلى أهمية هذه التقانة في شعر الماغوط في معرض حديثهِ عن: "ملامح في بنية القصيدة المعاصرة في سورية". قائلاً: "ويمكن أن تكون في قصائد الماغوط، إذ يتعانق المسار السردي بشخوصه وأزمنته وأمكنته والمسار التصويري ضمن المستويين الحكائي والمجازي، وضمن لوحات إيقاعية متعاقبة عضوية موظفة، ليكون العنصر الشعري مُهيمناً على المسارات والمستويات... ثم يستشهد بهذا المثال التطبيقي من قصيدته "خيانة": لقد نهبوها/ لقد تركوا لي العطر... الغضاريف/ والستائر المضرّجة بالدماء/... وأنا أجلس كالجرذ عند العتبة/ أعدُّ الغيوم وحلقات الدخان/ لقد كان صديقي الوحيد/ وطفلتهِ الجميلة من صلبي..."(7).

وفي هذا المجال يمكن إيراد وصفه للقطار العائد من الحرب في قصيدته: "القتل" كأحد الأمثلة التطبيقية البارزة التي تؤكد على كيفية استخدامه الناجح لتقانة "السرد الشعري"، كما تؤكد على براعته المدهشة في وصف هذا المشهد بأسلوب شاعري أخّاذ، لنقرأ هذا المقطع الشعري:

"قطار هائل وطويل
كنهر من الزنوج
يئن في أحشاءِ الصقيع المتراكم
على جثث القياصرة والموسيقيين
ينقل في ذيله سوقاً كاملاً
من الوحلِ والثياب المهلهلة
ذلك الوحل الذي يغمر الزنزانات
والمساجد الكئيبة في الشمال
الطائر الذي يغني يُزجُّ في المطابخ
الساقيةُ التي تضحك بغزاره
يُربّى فيها الدود
تتكاثر فيها الجراثيم
كان الدود يغمر المستنقعات والمدارس
خيطان رفيعة من التراب والدم
تتسلق منصات العبودية المستديره
تأكل الشاي وربطات العنق، وحديد المزاليجْ
من كل مكان، الدود ينهمرُ ويتلوى كالعجين،
القمح ميت بين الجبال
وفي التوابيت المستعملة كثيراً
في المواخير وساحات الإعدام

. الماغوط يبرع في إقامة العلاقات المدهشة بين المفردات اللغوية بوصفها نسقاً إشارياً موازياً، ومعبّراً عن الحياة بكل تناقضاتها وتعقيداتها.

يعبئون شحنة من الأظافر المضيئة
إلى الشرق
وفي السهول التي تنبع بالحنطة
والديدان...
حيث الموتى يلقون على المزابل
كانت عجلاتُ القطار أكثر حنيناً إلى
الشرق،
يلهث ويدري ذلك العريس المتقدم في
السن
ويخبط بذيله كالتمساح على وجه
آسيا.
..."(8).

. الاستذكار، والاتكاء على الذاكرة القريبة أو الذاكرة البعيدة في بناء النص الشعري هي إحدى التقانات البارزة في تجربة الماغوط الشعرية.

نحن في هذا المقطع الشعري أمام مشهد قِصصي حي، تتداخل فيه العديد مِن العناصر ويقوم الشاعر بوصفهِ وسرده لنا سرداً شعرياً أَخّاذاً ومدهِشاً، وكما أسلف الدكتور خليل الموسى فإن المسار السردي هنا: "قطار هائل وطويل/ يئن في أحشاء الصقيع المتراكم/ على جثث القياصرة والموسيقيين/ كان الدود يغمر المستنقعات والمدارس/... كانت عجلات القطار أكثر حنيناً إلى الشرق/... إلخ".

يتداخل بالمسار التصويري: "كنهر من الزنوج/ الساقية التي تضحك بغزاره/ ويخبط بذيله كالتمساح على وجه آسيا".

واضحة هنا البنية السردية في العديد مِن عناصرها: الأمكنة، والأزمنة، والشخوص، والكائنات الحية. فالزمن هو زمن الحرب بكل ويلاتهِ ودماره وخرابهِ وآلامه وفجائعه ودمائه، أما الأمكنة فهي عديدة هنا: "القطار، النهر، الزنزانات، المساجد، الساقية، الجبال، المواخير، ساحات الإعدام، الشرق، السهول، آسيا".

كما يضج هذا المشهد بالعديد من الأشخاص: "القياصرة، الموسيقيون، الموتى، العريس". إضافة إلى الكائنات الحية غير العاقلة: "الطائر، الدود، الجراثيم، التمساح".

ما يستوقفنا هنا أن شاعرنا الماغوط يبرع في إقامة العلاقات بين هذه الكائنات جميعها، العاقلة وغير العاقلة، وبينها من جهة، والجمادات وتفاصيل الطبيعة من جهة أخرى، إضافة إلى إقامة العلاقات المدهشة بين المفردات اللغوية بوصفها نسقاً إشارياً موازياً ومعبراً عن الحياة بكل تناقضاتها وتعقيداتها، جامعاً هذه المستويات المتعددة في خلطة كيميائية ساحرة وضمن بنية درامية متعددة العناصر، ومتنامية تنامياً ملحوظاً داخل النسيج العضوي والفني للنص الشعري. كل ذلك بأسلوب سردي شعري مُبهر يؤكد قدرة الشاعر على وصف أو سرد أكثر المشاهد الإنسانية والطبيعية تداخلاً وتعقيداً وغرابة. إضافة إلى قدرتهِ في الوصف الدقيق والتفصيلي لكافة العناصر التي تساهم في تشكيل الواقع الموضوعي، مُضيفاً له عنصر التخييل الذي يساهم في إعادة رسم الواقع جمالياً ورؤيوياً.

بوسعنا هنا أن نورد العديد من الأمثلة التطبيقية التي تؤكد على استخدام هذه التقانة التي كان لها دور بارز في تشكيل شخصيتهِ وفرادتهِ الفنية، وسنكتفي بإيراد بعض الأمثلة دون الخوض كثيراً في تحليل بنيتها، ومن ذلك قوله في قصيدته: "الرجل المائل": "في ليالي الشتاء/ كنت أرنو إليه من شقوق الأبواب/ أتأمل جلده الفضفاض/ وصدره الهادئ كالحقل/ أُلصِقُ نهدي على قبضة الباب/ أغرسه في مسامير الباب/ وأبكي/ ولا ينظر إليَّ/ يسير حافياً على البلاط العاري/ هامساً كالجاسوس/ وأوتار ظهره نافرة كأوتار القيثارات/ يردد كلمات لا أفهمها/ عن المطر والأشرعة/ وحقول الأرز الصفراء/ ويضرب طاولته في الزوايا بإحكام/ كمن يبني جسراً لجيش

يتقهقر/ ثم يقعي أمام النافذه/ يتكئ على الجدران الأربعة ويغني..."(9).

واضح في هذا المقطع البنية السردية والبنية التصويرية وهما لا يحتاجان إلى تعليق أو تحليل، سأتوقف هنا فقط عند هذه القدرة البارعة لدى الماغوط في تقمص شخصيات أبطاله، وفي التعبير عن أحوالهم النفسية، وفي تصوير أدق خلجاتهم ومشاعرهم، وفي قدرته على التغلغل في المساحة الشعورية للآخر.

فهو في المقطع المذكور تقمص شخصية المرأة العاشقة المتلصصة على حبيبها في الشتاء من شقوق الأبواب. إن دقة الماغوط في الوصف التفصيلي لنفسية هذه العاشقة وما تعانيه وهي ترنو لحبيبها واصفة أدق تفاصيله الجسدية وحركاتهِ وسكناتهِ، توهمنا وكأن الماغوط جالس في داخل هذه الذوات مُسجّلاً حركاتها ومشاعرها، بل وحتى أنفاسها.

وهذا دليل على مقدرة الماغوط التخييلية العالية، ومقدرته على التقمص وتَمثُّل الحالات الإنسانية . حتى ولو كانت من الجنس الآخر، أعني الأنثى . بشكل مدهش وفريد يضعه في مقدمة الشعراء العرب في هذا المجال.

وكذلك قوله في قصيدته: "الرعب والجنس" حيث يستخدم أيضاً تقانة "السرد الشعري" استخداماً مدهشاً وفريداً: "عندما أكون وحيده/ ومستلقية على النهر الذي يحبه/ يأتي إليّ/ زنخاً كالقصّاب/ وحيداً كطائر عُذِّب حتى الموت/ يعضني في فمي وشعري وأذني/ ويرفعني بين يديه عالياً/ كي أرى دموعه من منابعها/ لأرى ملايين القطارات المسافره/ تلهث بين حاجبيه الكثيفين/..."(10).

مشهد حسي تصويري يصف بعضاً من أدق تفاصيل حالة "الحب" وممارستها بين الكائنين الحبيبين، عبر ضمير المتكلم، حيث تتداخل البنيتان: السردية والتصويرية بشكل واضح ومتألق فنياً ورؤيوياً ودرامياً.

جـ: تقانة

الاستذكار

"الفلاش باك":

الاستذكار والاتكاء على الذاكرة القريبة، أو الذاكرة البعيدة في بناء النص الشعري هي إحدى التقانات البارزة واللافتة في تجربة الماغوط الشعرية.

ففي قصيدتهِ: "في المبغى" يتضح لنا مدى استفادة الماغوط من هذه التقانة في بناء نصه الشعري على كافة المستويات الجمالية والرؤيوية والدرامية، لنقرأ له هذا المقطع الشعري الدال:

"من قديم الزمان... أنا من الشرق...

. كل شيء مظلم وقاتم، وليس هناك أي كوّة، أو نافذة يطل منها الضياء، ونور الحرية.

من تلك السهول المغطاة بالشمس والمقابر
أحب التسكع والثياب الجميله
ويدي تتلمس عنق المرأة البارده
وبين أهدابها العمياء
ألمح دموعاً قديمة تذكرني بالمطر
والعصافير الميتة في الربيع
كنتُ أرى قارة من الصخر
تشهقُ بالألم والحرير
والأذرع الهائجة في الشوارع
فأنتم يا ذوي الأحذية اللامعه
والسلاميات المحشوةِ بالإثم والخواتم
ماذا تعرفون عن ماري الصغيره الحلوه
ذات الوجه الضاحك كقمر مِن الياسمين

. كشفت الألوان، وما تميل إليه من دلالات ومعان، عن الحالات النفسية المتنوعة التي كان الماغوط يعيشها.

ماذا تعرفون عن لحمها الذي يتجشأ العطر والأصابع
حيث الشفاهُ المقرورةُ الخائفه
تنهمر عليها كالجراد
وهي ترنو إلى الطرقاتِ الحالكه
بعد منتصف الليل
والنوافذ المفروشة بالزجاج والدم
قابعة كالحثالة في أحشاء الشرق
تأكل وتنام
وتموت قُبلةً إثر قبله
..."(11)

ثمة إحالات وإشارات عديدة في هذا المقطع الشعري تؤكد على أن شاعرنا الماغوط اعتمد في بناء نصه الشعري هذا على تقانة "الاستذكار" وتحديداً على الذاكرة البعيدة، ذاكرة الطفولة حيث يغور الشاعر عميقاً في منجم هذه الذاكرة، وفي مخزونها الشعوري ليستخرج لنا لآلئ هذا المنجم، اللآلئ التي تضيء أو تنفض الغبار المتراكم على جدران هذه الذاكرة الموغلة في قدمها، وفي عوالمها الطفلية، أما الإشارات التي تدل على استذكار الشاعر وعودته إلى الوراء، إلى الزمن الماضي، وتحديداً إلى زمن الذاكرة البعيدة، فهي قوله: "مِن قديم الزمان" و"ألمح دموعاً قديمة تذكرني بالمطر" و"كنتُ أرى قارةً من الصخر".

المكان في القصيدة هو "المبغى" كما هو واضح من عنوانها، أما الرؤية الأساسية للشاعر في هذه القصيدة فتتمحور حول معاناة ما يسمى بـ المرأة ـ المومس التي تضطر لبيع جسدها من أجل لقمة العيش ومواصلة الحياة.

ومن خلال المومس "ماري" يدين الشاعر الواقع الاجتماعي الذي أنتج هذه الحالة غير الإنسانية، ثم يستطرد مبيناً الألم الإنساني الرهيب الذي يجتاح الذات الشاعرة إضافة إلى أخوته البشر المضطهدين، وقد استطاع الماغوط أن يجسد هذا الألم ويعمق من قتامة المشهد المسربل بالحزن عن طريق التماهي مع الطبيعة ومع تفاصيلها، حتى لكأن الحزن حالة تدهم البشر والحيوان والجماد في آن واحد معاً، فما يشير إلى البشر والطبيعة: "ألمح دموعاً قديمة تذكرني بالمطر".

"الدموع" تحيل إلى الواقع البشري والإنساني، و"المطر" يحيل إلى الطبيعة، وما يشير إلى الحيوان: "والعصافير الميتة في الربيع".

ثم يوجه الشاعر نار غضبه صوب أولئك البشر الذين يتلذذون بعذاب "ماري" ويعيشون على أنقاض روحها وجسدها، وهؤلاء البشر هم من الطبقة الموسرة التي تجمع الإثم والثروة: "فأنتم يا ذوي الأحذية اللامعة/ والسلاميات المحشوةِ بالإثم والخواتم"، وما يؤشر إلى حالة هؤلاء الطبقية الموسرة: "الأحذية اللامعة" و"الخواتم".

ويُظهر الشاعر في قصيدته فيضاً من المشاعر النبيلة المنحازة لماري وعالمها الطفلي ساخراً في الوقت ذاته من بلادة هؤلاء الموسرين الذين لا يعرفون من العالم سوى الجشع والوحشية، وتلبية الغرائز والشهوات فقط: "ماذا تعرفون عن ماري الصغيرة الحلوة/ ذات الوجه الضاحك كقمر من الياسمين".

ثم يختتم هذا المقطع الذي يصل إلى ذروة تناميه الدرامي بموت ماري التي تنتهي تدريجياً: "تأكل وتنام/ وتموت قبلةً إثر قبلة/"، مُحققاً عن طريق الانزياح الدلالي ذروة فنية ساحقة تقودنا إلى الدهشة الساحرة في عالم الفن: "وتموت قبلة إثر قبلة" فالموت التدريجي لم يتم هنا عن طريق الضرب أو التعذيب، بل "القُبلة" التي هي رمز "للحب" والخصب والعطاء والتي تتحول إلى نقيضها بواسطة الاستهلاك الجسدي الذي تتعرض

لـه "مـاري"، إلـى حالـة مـن التعذيب والقهـر الـذي يـؤدي إلى فنـاء الجسد، فكل قبلـة هـي خطـوة فـي الطريق إلى الفناء والموت.

كما نقرأ في قصيدته: "رجل على الرصيف" هذا الاستذكار الحاد المتغلغل في أعماق الروح:

"كنتِ يتيمةً وذات جسدٍ فوّار
ولأهدابك الصافية، رائحة البنفسج البرّي
عندما أرنو إلى عينيك الجميلتين،
أحلم بالغروب بين الجبال،
والزوارق الراحلة عند المساء
أشعر أن كلَّ كلماتِ العالم، طوع بناني
..."(12)

الاسـتذكار هنـا يتمحـور حـول الحـب، والشـاعر يتـذكر خصـال وسـمات محبوبتـه، وهـو مقطـع يشـير إلـى الامـتلاء وامـتلاك العـالم عـن طريق الحب: "أشعر أن كل كلمات العالم، طوع بناني".

والشـاعر يستند هنـا فـي عمليـة التـذكر إلـى الـذاكرة البعيـدة، ذاكـرة الطفولـة، ومـا يؤكـد ويشـير إلى ذلك قوله في موضع آخر من القصيدة: "لقد كنتِ لي وطناً وحانـه/ وحزناً طفيفاً، يرافقني منذ الطفولة/ يوم كان شعرك الغجري/ يهيم في غرفتي كسحابه/ كالصباح الذاهب إلى الحقول/ فاذهبي بعيداً يا حلقات الدخان/ واخفق يا قلبي الجريح بكثـره/ ففـي حنجرتـي اليـوم بلبـلٌ أحمـر يـود الغناء/..."(13).

براعـة المـاغوط تتجلـى فـي تنويـع الدلالـة، فحين كانت المرأة في المقطع الشعري الأول رمزاً للخصب والحب: "ذات جسد فوّار"، تتحول الدلالة في المقطع الثاني فنقرأ المرأة . الملاذ "كنتِ لي وطناً"، والمرأة . الحلم "وحانه".

والمـاغوط فـي المقطـع الثـاني يكسـر حالـة الحـزن المقيمـة فـي جـوانح روحـه، ويتحـدث عـن حزن "طفيف"، بل هو يقاوم الحزن ويطوّح برقبته "فـاذهبي يـا حلقـات الـدخان"، وبـالرغم مـن الجـراح التي في قلبه، يغني للفرح والحب: "ففي حنجرتي اليوم بلبل أحمر يود الغناء".

أما في قصيدته: "الليل والأنهار" فإنه يستند أيضـاً فـي عمليـة اسـتذكاره إلـى الـذاكره البعيـدة، ذاكـرة الطفولـة، وهـي ذكريـات متشـحة ومسـربلة بالحزن حيث يكشف الشاعر عن واقع الفقر الذي كانت عائلتـه تنـوء تحـت وطأتـه، فلنقـرأ لـه هـذا المقطع الدال:

"كان بيتنا غاية في الاصفرار
يموتُ فيه المساء
ينام على أنين القطارات البعيده
وفي وسطه
تنوح أشجارُ الرمّان المظلمة العاريه
تتكسرُ ولا تنتجُ أزهاراً في الربيع
حتى العصافير الحنونه
لا تغرد على شبابيكنا
ولا تقفز في باحة الدار..."(14).

المقطـع المتقدم يكتظ بالإشارات الدالـة التـي تـدل علـى واقـع الفقـر الـذي كـان يلـف عائلـة المـاغوط ومـن خلالهـا بيئتـه الاجتماعيـة بشـكل عـام، وهـذه الإشـارات المتعاقبـة هـي: "اصـفرار البيـت"، "مـوت المسـاء"، "أنـين القطـارات"، "نـوح أشجار الرمان"، "عدم غناء العصافير".

كما هو واضح فإن هذا المقطع يكشف عن رؤية سوداوية قاتمة للوجود، كل شيء مظلم وقاتم وليس هناك أية كوّة، أو نافذة يطل منها الضياء ونور الحرية. وهذه الرؤية السوداوية تتضافر كافة العناصر في إنتاجها: الإنسان "الذات الشاعرة"، والجمـاد "البيـت، القطـار"، ومفـردات الطبيعـة:

. حالة الفرح التي ينشدها الماغوط هي في إطار التمني، وليس في إطار التحقق في الزمن الحاضر، فالشاعر، على صعيد الواقع، يعاني من الوحدة والغربة والكآبة.

– يستخدم الشاعر تقانة اللون بصورة ميزت أسلوبه الفني وشخصيته المتفردة.

"الأشــجار، العصـــافير"، وكأننـــا إزاء حالـــة مـــن "التواطـؤ" و"التنـاغم" الغريـب بـين هـذه العناصـر مجتمعـة، حالـة تقودنـا تفاصـيلها إلـى الخـراب والموت والسوداوية الشاملة. وسنكتفي بالإشارة إلى العديد من الاستذكارات التي تدل على أن هذه التقانـة مـن التقانـات البـارزة التـي اسـتند إليهـا المـاغوط فـي بنـاء نصـهِ الشـعري وبنـاء تجربتـهِ الشعرية بشكل عـام، دون الخـوض فـي تحليلهـا، ففي قصيدته الشتاء الضائع يقول:

"بيتنا الذي كان يقطن على صفحة النهر/ ومن سقفه المتداعي/ يخطر الأصيل والزنبق الأحمر/ هجرتُه يا ليلى/ وتركت طفولتي القصيره/ تذبل في الطرقاتِ الخاوية"(15).

وقوله في قصيدته: "حلم": ***"كنتُ أحدثُها عن حداءِ البدو/ والسفر إلى الصحراء/ على ظهور الجمال/ ونهداها يصغيان إليّ/ كما يصغي الأطفال الصغار/ لحديث ممتع حول الموقد/..."*** (16).

وقوله في قصيدتهِ: "القتل":

"كان الدودُ يغمر المستنقعات والمدارس/ خيطان رفيعة من التراب والدم/ تتسلق منصات العبودية المستديره..."(17).

د: تقانة

التلوين:

يستخدم الماغوط في تجربته الشعرية تقانة "التلوين بكثافة واضحة، حتى أصبحت واحدة من أهم التقانات التي ميّزت أسلوبه الفني وشخصيتهِ الفنية المتفردة.

الألـوان بشـكل عـام رمـوز وإشـارات لهـا دلالات معينة، وتعبر عن حالات نفسية معينة. والتلوين عند الماغوط يعبر عن وظيفة دلالية وفكرية ورؤيوية، إضافة إلى تعبيره عن حاجة نفسية كان الماغوط يتحرق شوقاً للتعبير عنها، ولأن الماغوط كان عفوياً وصادقاً ومنساباً في تجربتهِ الشعرية حتى يمكن القول إن هناك تماهياً بين حياتـهِ وشعره، فلقد كشفت الألوان وما تحيل إليه من دلالات ومعان عن الحالات النفسية المتنوعة التي كان الماغوط يعيشها، بل عن أدق طباعهِ النفسية.

البنيـة النفسـية للمـاغوط بنيـة معقـدة تتسـم بالتركيب والتناقض، وفي مجال "التلوين" كشفت حالتـه النفسـية عـن عنصـرين متناقضـين كانـا يتناوبان في التأثير عليه، أو كانا يتضافران في تشكيل خصاله وطباعه النفسية.

العنصران الطاغيان هما: الفرح، والحزن.

الألوان التي تدل على الفرح والتفاؤل والحلم والنقاء والتي استخدمها الماغوط بكثافة واضحة هي: الأزرق والأحمر والأبيض والوردي والأخضر والذهبي.

أما الألوان التي تدل على الحزن والسوداوية والتي استخدمها في شعره، فهي: الأسود والرمادي و"الأصفر". وبالرغم من أن اللون الأصفر بشكل عام يميل إلى الفرح إلاّ أن الماغوط استخدمه "أحياناً" للدلالة على الموت والمرض كما سنذكره في الأمثلة التطبيقية بعد قليل.

يمكن أن نقرأ في قصيدة واحدة للماغوط عدة ألوان تحيل إلى دلالتين متناقضتين، كقوله في قصيدته: ***"حزن في ضوي القمر": "ووجوهنا المختنقة بالسعال الجارح/ تبدو حزينة كالوداع صفراء كالسل..."***(18).

اللون الأصفر هنا يشير ويرمز إلى المرض والموت والحزن. وفي موضع آخر من نفس القصيدة نقرأ: "سأطل عليك كالقرنفلة الحمراء البعيدة"(19)، ونقرأ: "عندما يكون قلبي هادئاً كالحمامة/ جميلاً كوردةٍ زرقاء على

رابيه..."(20). ثم نقرأ: "في طفولتي/ كنت أحلم بجلباب مخطط بالذهب..."(21).

ثم نقرأ: "أشتهي جريمة واسعة/ وسفينةً بيضاء، تقلني بين نهديها المالحين/ إلى بلاد بعيدة/ حيث في كل خطوة حانة وشجرة خضراء/ وفتاة خلاسية/ تسهر وحيدة مع نهدها العطشان/..."(22).

فالألوان: الأحمر، والأزرق، والذهبي، والأبيض، والأخضر، ترمز كلها هنا إلى الفرح والتفاؤل والحلم والنقاء والتجدد والخصوبة.

إن وجود هاتين الدلالتين المتناقضتين في قصيدة واحدة للماغوط: الفرح والحزن، الحياة والموت، واللتين تكشف عنهما الألوان المستخدمة، يدل دلالة واضحة على الحالة الصراعية التي تمور داخل أعماق الماغوط، ويدل على بنية نفسية مضطربة تتسم بالتناقض، بنية نفسية مركبة يتناول فيها النقيضان ويؤثران تأثيراً بالغاً على ذات الشاعر في تحولاتِه وتنقلاتِه من حالة نفسية إلى حالة نفسية أخرى مضادة للأولى وفي ذات الوقت، أو في وقت متقارب على أقل تقدير !!.

أما قصيدته: "أغنية لباب توما" فيمكن أن نعتبرها مثالاً تطبيقياً واضحاً يعبر عن مدى ولع الماغوط وشغفه بهذه التقانة "التلوين"، كما تشير دلالات الألوان التي يستخدمها في هذه القصيدة إلى طغيان حالة الفرح والتفاؤل والحلم على حالة الحزن، لنقرأ له هذا المقطع الدال:

"ليتني وردة جورية في حديقة ما/ يقطفني شاعر كئيب في أواخر النهار/ أو حانة من الخشب الأحمر/ يرتادها المطر والغرباء/ ومن شبابيكي الملطّخة بالخمر والذباب/ تخرج الضوضاء الكسولة/ إلى زقاقنا الذي ينتج الكآبة والعيون الخضر/ حيث الأقدام الهزيلة/ ترتع دونما غاية في الظلام/ أشتهي أن أكون صفصافةً خضراء قرب الكنيسة/ أو صليباً من الذهب على صدر عذراء/ تقلي السمك لحبيبها العائد من المقهى/ وفي عينيها الجميلتين/ ترفرف حمامتان من بنفسج/ أشتهي أن أقبل طفلاً صغيراً في باب توما/ ومن شفتيه الورديتين/ تنبعث رائحة الثدي الذي أرضَعَه/ فأنا ما زلتُ وحيداً وقاسياً/ أنا غريب يا أمي...."(23).

- سأطل عليك كالقرنفلة الحمراء البعيدة ترفرف حمامتان من بنفسج.

الغالبية المطلقة من الألوان في هذا المقطع الشعري وما تحيل إليه من دلالات تؤكد بشكل قاطع على غلبة حالة الفرح، نقول ذلك بالرغم من أن حالة الفرح التي ينشدها الماغوط هنا هي في إطار التمني وليس في إطار التحقق في الزمن الحاضر، فالشاعر على صعيد الواقع يعاني من الوحدة والغربة والكآبة وهذا ما تكشف عنه بوضوح خاتمة المقطع.

والألوان هي: الأحمر، الأخضر، الذهبي، الوردي، وليس هناك مفردة أو لون يدل على الحزن بشكل مباشر. أما مفردة "الظلام" فهي تحيل إلى اللون الأسود، أي تدل على الحزن ولكن بشكل غير مباشر.

وفيما يتعلق باللون البنفسجي فإن السياق الشعري الذي استخدمت فيه هذه المفردة وموقعها من الجملة الشعرية يحيل إلى حالة الفرح وليس الحزن، وبشكل عام فإن العديد من الشعراء العرب. ومنهم مظفر النواب . استخدموا اللون البنفسجي باعتباره رمزاً "للحزن المُبهِج". أي هو لون تشع منه الحالتان: الفرح والحزن.

كما نجد بعض المقاطع الشعرية في شعره تسيطر عليها حالة الحزن، واللونان الغالبان في هذه الحالة هما: الأسود والرمادي.

إلاّ أننا لو قمنا بإحصاء دقيق لأشعار الماغوط في دواوينه الثلاثة: "حزن في ضوء

القمر، وغرفة بملايين الجدران، والفرح ليس مهنتي" سنجد أن الألوان الطاغية هي التي تدل على الفرح وليس الحزن.

لنأخذ هذا المقطع الذي يغلب فيه طابع الحزن، حيث يستخدم الماغوط اللون الأسود الذي يدل عليه: "فأنا أسهر كثيراً يا أبي/ أنا لا أنام.../ حياتي، سواد وعبوديةٌ وانتظار./ فاعطني طفولتي.../ وضحكاتي القديمة على شجرة الكرز/ وصندلي المعلّق في عريشة العنب/ لأعطيك دموعي وحبيبتي وأشعاري/ لأسافر يا أبي..."(24).

- **_يقول نزار قباني: أنت أصدق جميع شعراء جيلنا. حلمي (يا محمد) أن أكتب بالنفس البريء البعيد الذي كنت تكتب به في الخمسينيات._**

أما اللون الرمادي فنجده في هذا المقطع الشعري من قصيدته: "الشتاء الضائع": "غداً يتساقط الشتاء في قلبي/ وتقفز المتنزهات من الأسمال والضفائر الذهبية/ وأجهش ببكاءٍ حزين على وسادتي/ وأنا أرقب البهجة الحبيبه/ تغادر أشعاري إلى الأبد/ والضباب المتعفن على شاطئ البحر/ يتمددُ في عيني كسيلٍ من الأظافر الرمادية..."(25).

وهكذا تتناوب الألوان الدالة على الفرح، والأخرى الدالة على الحزن في الفعل، وتشكيل البنية النفسية المضطربة والمتحولة باستمرار لهذا الشاعر العملاق الذي صهر ذاته الجامحة والقلقة بين ضفتي الفرح والحزن، الأمل واليأس.

❒

الهوامش

(1) أعمال محمد الماغوط/ دار المدى للثقافة والنشر/ الطبعة الأولى/ 1998/ دمشق/ ص11.

(2) المصدر السابق/ ص50/.

(3) المصدر السابق/ ص50/.

(4) لؤي آدم/ الماغوط: وطن في وطن/ ص467/ دار المدى للثقافة والنشر/ دمشق/.

(5) أعمال محمدالماغوط/ دار المدى للثقافة والنشر/ دمشق/ الطبعة الأولى/ ص90/ 1998/.

(6) المصدر السابق/ ص79/.

(7) الدكتور خليل الموسى/ جريدة الأسبوع الأدبي/ دمشق/ العدد 827/ في 2002/10/5.

(8) أعمال محمد الماغوط/ دار المدى للثقافة والنشر/ دمشق/ الطبعة الأولى/ 1998/ ص58-59/.

(9) المصدر السابق/ ص88/.

(10) المصدر السابق/ ص113/.

(11) المصدر السابق/ ص20-21/.

(12) المصدر السابق/ ص29/.

(13) المصدر السابق/ ص30/.

(14) المصدر السابق/ ص48/.

(15) المصدر السابق/ ص26/.

(16) المصدر السابق/ ص161/.

(17) المصدر السابق/ ص59/.

(18) المصدر السابق/ ص12/.

(19) المصدر السابق/ ص14/.

(20) المصدر السابق/ ص14/.

(21) المصدر السابق/ ص14/.

(22) المصدر السابق/ ص15/.

(23) المصدر السابق/ ص18-19/.

(24) المصدر السابق/ ص25/.

(25) المصدر السابق/ ص26/.

❒❒❒

واحة الشعر

المسافة

شعر: محمود نقشو

-1-

لا يتّفقُ الحكماءُ على شيءٍ كالقبض على تنهيدةِ صبحٍ أرهقها الإبحارُ،
ويختلفونَ على باقي التفصيلِ من الألفِ الأولى حتّى قصبِ الياءْ
ولكلّ حديثٍ أروقةٌ من معناها التنهيدُ،
ومن معناها التيهُ وباقي أسئلةِ الإطراقِ،
وتركُ الرّوحِ تدروُ على مَهَلِ الأشياءْ
والماءُ الأسمى من بينِ صنوفِ اللجةِ،
والماءُ الأوهى وجميعُ السطرِ كأوّلِهِ..
تردادُ كلامٍ ما هو بالآيات ولا الآلاءْ
لا يختلف الحكماءُ على النصِّ..
النصُّ دليلُ الحكمةِ لا يستوجبُ فيهِ القالُ ولا القيلُ..
النصُّ اكتملتْ فيهِ الكلماتُ،
وباتَ على القرّاءِ السعيُ بعيداً في ردهاتِ القولِ،
وتركُ الناقةِ حيثُ تشاءْ
الكلّ سواءْ
في قولِ الحقِّ وفي تفسيرِ الماءْ

-2-

لا يتّفقُ الحكماءُ على شيءٍ كسؤالِ الرّيحِ،
وجرِّ النبعِ إلى مجراهْ
وتراهم يختلفون على الإظهار ويختلفونَ على الإقلابِ،
وفحوى الصمتِ ومعنى المعنى..
يختلفونَ على درْءِ الشبهاتِ،
ويقتتلونَ على بئرٍ وقطيعٍ شياهْ
لو عذّبَ نايٌ بالصرخاتِ أناهْ
والأمرَ يضيقُ على الإدراكِ..
إذا ما انزاحَ النهرُ قليلاً عن مجراهْ
وإذا ما ألقى الشيخُ بغيرِ طريقتهِ عظةً في النّاسِ،

وأوغلَ فـي التفسـيرِ فـزادَ البِلَّـةَ فـي الطينِ المتكدّسِ بينَ خطاهْ

والنهـدةُ بــابُ الحكمــةِ لا يتلاقــى اثنــانِ عليها،

لا يصلُ الشطآنَ إليها اثنانِ،

ويعترفـانِ بـأنَّ لصـاحبها زمنـاً مـن حارقةِ الأيّامِ نواهْ

ولكلٍّ في الإبهامِ هواهْ

وطريقتهُ في القتلِ وفي الحبِّ المتأصّلِ في أعماقِ رؤاهْ

والكلُّ إلهْ

والكلُّ استمسكَ حتّى استأثرَ بالإطلاقِ..

تمنّعَ حتّى صارَ وريثَ الله.

❑❑❑

مســرح

شعر: وفيق سليطين

في حوار الدُّمى ما يزيدُ الدّمى
مُبهمٌ آخرٌ يستوي مُبهَما
والمسافةُ مضروبةٌ..
مُحكمٌ صوغُها في العصافيرِ
أجنحةً لا تَريمُ
وحَبْلاً على حُلْمها مُبْرَما.

***

في حوار الدُّمَى
ليستِ الأنجمُ الأنجما
وضريرٌ هو الضوءُ
مثلُ دجاهُ..
كلُّ شيءٍ يدورُ على كعبهِ!
كيفَ لي أنْ أكونَ أنا
دونَ فيضي
وكيفَ لتلكَ السما
. دونَ آفاقها .
أنْ تكونَ السما؟!

***

واحدٌ في السلالةِ
منفردٌ في انقسامي بها
دُميةً تتقلَّدُ سيفاً
وتُنطقني عَبْرَهَا
أنني في الكثيرينَ
عَالٍ على صوري فيهمُ
لا اشتباهَ..
وبي يعصمُ اللهُ قومي
ويُغدِقُ طَلْحاً نضيداً
وبي يَزَعُ الحقُّ في خلقِهِ مَأْثَما.

***

واحدٌ في الدّمى
في الحوار العديدِ
وأنتَ قناعي الجديدُ
ووجهي المخالفُ..
في أفقِ الاشتراكِ

شبيهي..

وصِنْوي..

وضدّي..

وشَرْطي الموافقُ للدورِ

في مهرجان العمى.

***

واحدٌ مطلقٌ في الدمى

يا بهاءَ الدمى!

***

. خارج العَرْض .

الشاعر:

تُرى هَلْ أعودُ إلى كلماتي

أكونُ بها آخَري المشتهَى

أسكنُ البرزخَ الصعبَ

أَعبرُني نحوَ أَوّلها في البروقِ

بلا أوّلٍ..

وأَقودُ قيامتَها في التحوّلِ ضدّي؟!

***

داخلٌ في الموجِ

لا في بهجةِ الشاطئِ

والطمي الذي يقترفُ المعنى،

فيا هذا الَخِضَمُّ..

برجُكَ الجارفُ في أشكالهِ الصخرَ

وغاباتِ الرمالْ

يَرْتمي بي

حيرةً في السؤالْ؛

في قرارِ السؤالْ.

أيها الحقُّ..،

اتّبعني!.

❑❑❑

إعمــار

شعر : مجيب السوسي

إنه النصر، يأتي على فرسٍ،
من هدير الأغاني!!،
وحين نودُّ وليمةَ نصرٍ،
نؤجّج . كلَّ محطات . إذاعاتنا بالشعارات،
نطلق . كل رصاص . الكلامْ
وننفخ . في لحظةٍ يأسنا،
كي يُفتّحَ زهرٌ من الوهْم،
أو ننقمَّص ضوءاً بقلب الظلامْ
نحفِّزُ كل الجماهير في أنْ تشمَّ روائح
فتحٍ قريبٍ.. قريب،
ونُسمِقهمْ حمحماتِ الخيول،
ونوهمهم أننا قد أذقْنا العدو
الردى والزؤامْ
ونهتف حتى تبحَّ الحناجرُ:
نحن الذين . إذا ما نشاء .
نشنُّ الحروبَ، ونحن الذين،
إذا ما أرْدنا . يعمُّ السلامْ
إذا ما أردنا:العروبةَ نجمعها. كالقلادة .
في لحظتين، فتفرز جيشاً، ونفطاً،
ونزرعُ ألغامنا في عيون العدوِّ،
ونحرس كل الحدود، ونلغي النزوح،
وننزع كل الخيامْ
وفي لحظتين نعيد الحقوق،
التي نهبتْها "الولاياتُ"
نُرجِع حقَّ الرجوع البعيد،
ونُملي عليهم خرائطنا، والشعوبَ
التي سوف تسكن في "القدس"
أو في العراقْ
..ألا أيها السادةُ الطيبونَ
مواليدُ أمتنا عام ألفين..!!
كل الذين دوّنوه بأسماء أجدادنا
كان محض نفاقْ

وإلا ففي أي عصر خلا
من جراح الشقاقْ؟؟
وفي أي عصر برئْنا من الفِتَن اللاهباتِ،
وتجزيئ أفكارنا بين مدّ وجزرٍ؟
.. وفي كل عصر نلوّن (نحن) الخيولَ،
ونرسم شكل المعارك،
ثم نفصّلُ حجم العباءاتِ،
. كي نتعانقَ . في الردهات الوسيعةِ
عند التئام الوفودِ، وقبل الخلافاتِ،
ثم يصير التفاهمُ مثل الوَقودِ،
ونعلن أنّا اتفقنا،
وأنا كسرنا حواجز هذا الفراقْ!!!
***
متى يبدأ الزحفُ، أو يبدأ الفتحُ؟
أم من زمانٍ . مشى الماءُ من تحتنا .
فانتبهْنا . ونحن نظن المياهَ صروحاً ممرّدةً،
أو سراباً جميلاً،
وأن هدير القطاراتِ رجعُ زلازل
في الصين، أو قصفُ رعْد
أتى فجأة في فصول الضبابْ؟
..متى.. أيها السادة الطيبونَ .
نحطّ الرحال، ونقتل عصر البداوةِ فينا،
ونلغي غِناء الحداء، ونقطع أوتار
حُزن الربابْ؟؟
متى نستعيض عن الغضب المتشظّي
بزرع القرنفل في القلب،
أو نتذكر أن البيوت التي نسفوها،
وأن الضلوع التي كسّروها،
وأن الدماء التي سفكوها،
وأن العدو الذي مرَّ من فوقنا
ظلَّ... في حانة اللهو، تحت شرايينا
ينتشي بالخراب!؟
متى أيها الغيمُ،
قل لي: متى في سماء العروبةِ
يرجع عهدُ اعتصار الغيومِ،
وعهدُ خَراج السَّحابْ؟؟

❑❑❑

إنكسارُ الضَّوْء

شعر : فاضل سفان

أنامُ على وهْدَةِ العُمْرِ
أصحو على نأمةٍ من خَواءْ
ويرتدُّ طرفي على جاحِمٍ
من سَحيقِ الأماني
ولا ظلَّ غيرُ بقايا السَّرابْ
رَمَيْتُ بها نسمةً
من شتيتِ السَّواقي
أوانَ امتشقنا مَضاربَنا السُّمْرَ
نلهو بها
حينَ يدنو مطافُ الصَّبايا
على هدهداتِ السَّحَرْ
ونزهو إذا ما ارتَمَيْنا
على نُهْزَةٍ في ظلالِ المَرايا
سَنا طلَّةٍ لمهاةٍ
ترامتْ على مرشفِ الوعْدِ
يحيا على طَيْفها ألفُ صَبٍّ
ويرضى بما نوّلتْ
من قطوفِ المغاني
ونرتدُّ.. نرتدُّ
كي نستعيدَ رؤانا
موزَّعةً بينَ دنيا وَدينْ

***

وليلةَ نصحو
على صرخةِ الكبْرِ
نُزْجي خُطانا
نُعيدُ الولاءَ إلى دَفْقَةِ الوَجْدِ
آنَ اشتعالِ الزمانِ الخضيبْ

***

تطلُّ عُرا المجدِ نهبى
وثاراتُ جُرْحِ (الإمام)
وهبّةُ (سيفِ الإلهِ)
وحُضْرُ المثنّى

وأطيافُ طارقِ
والسيلُ في مِهرجانِ الزُّحوفِ
وقصرُ (الرشيد)
وزفّةُ (بغدادَ) وَعْدٌ
وظلٌّ (دمشقَ) رَجاءٌ
وأنباءُ قرطبةِ العاشقينْ
وخيلٌ توارتْ
وخيلٌ تناهتْ
إلى أن أناخَ السِّباءُ المهينْ
***
وليتَكِ ما جئتِ
يا محنةَ الدّربِ
أدنتْ قواصمُها
وقفةَ الخِزْيِ
لا كان من أمسِها
بارقٌ للرِّغابْ
***
وطافَتْ ((لمعتصِمٍ))
صيحةُ الثأْرِ
ضلّتْ على وقدِها في الرِّجامْ
حداءُ (النشامى)
وزغردةُ المجد ولهى
تعرّتْ
أوان انتكاسِ السيوفْ
وعرْبدَ (غورو)
على عَتْمَةِ (القَبْرِ)*:
((ها نحنُ عُدْنا
أفقْ يا صلاحْ))
وعند احتباس الشَّماتةِ
كانت تنزُّ الجراحْ
***
وغنّيتُ..
غنَّيْتُ بغدادَ
مأْساتَها في الزمانِ العجيبْ
ورجّعْتُ ما حلَّ في القدسِ
دمعَ السَّبايا
ولا حولَ.. لا حولَ
للرابضينَ على سُدّةِ الحُكْمِ
لا حولَ للحَرَسِ العُجْمِ
لا ينطقونَ
إذا لم يصُبّ الحسامُ الدِّماءْ
توزّعُ في صَفْقَةِ السرِّ
قائمةً في المزادْ
تموتُ البلادُ
وتحيا البلادُ
ولا حولَ للحالمينَ غَدَوْا
فُرْجةً للعبادْ
***
أنامُ على شَهْقةِ الخوْفِ
أطوي شِباكي

تطولُ المسافاتُ
بين سطورِ الفضاءْ
أشمّ عَويلاً
به نكهةُ اليُتْمِ
تأتي على رَجْفَةٍ من سؤالْ
وأبقى على صَهْوةِ الحُلْمِ
أرمي سهامَ المنى
في سرابِ اليقينْ
لعلَّ المدى يُعْمِرُ الظنَّ
بعدَ انحسارِ الغَمامةِ
يولدُ ذاك الجنينْ

2003/4/26

***

الهامش:

(*) المقصود : قبر صلاح الدين.

❒❒❒

صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكـتّاب العرب

أقوم من رمادي

شعر...ممدوح لايقة

البوارق العشر

شعر : فوّاز حجّو

1 . بارقة الخيال

تلك السحابةُ
آنَ أَنْ تُلقي عصا التّرحالِ
في أرضي
وتهبط كالحمامةِ
مِنْ عَلٍ
لتحطَّ فوق يَدِي
وتدخل دفتري
من بعدِ أنْ ضاقتْ
بمملكة الخَيالْ

2 . بارقة الحلم

يا وردة الأَحلامْ
لا تُطبقي جَفناً
على مَضَضٍ
وظَلّي بانتظارِ الفجرِ
ساهرةً
وإن حلَّ الظلامْ

3 . بارقة الغد

أَقولُ، وفي القلبِ
مافيهِ،
ممّا بَدا:
هل اليوم أجملُ
أَيتها الشمسُ
أَمْ أنَّ يوماً
سيأتي غدا

4 . بارقة التحدي

لأنني قررتُ
أَنْ أموتْ
وأن أسير نحو حتفي
مُسرعاً
وأَمتطي التابوتْ
يرهبني الطاغوت

5 . بارقة

الشموخ

هكذا سلكَ الطريقْ
شامخاً لا ينحني
ومشى في النارِ
مرفوع الجبين
وإذا نادى المنادي
للصلاة
قال لبيكَ
وصلّى في الحريق

6 . بارقة الطيف

الله..يا مَلِكَ البهاءْ
الله.. ما أبهاكَ في كبد السماء
الله.. ما أَبهاكَ،
ما أَبهى سناكَ..
لولا الانحناءْ

7 . بارقة

الشاعر

مُهمّتي كشاعر
أن أوقظ المشاعر
وأن أظلَّ دائماً
مُحلِّقاً كطائر

8 . بارقة

المستقبل

ها أَنذا أُغنّي
لجوقةِ التلالِ
في ربوعنا الخضراء
لعلها تنمو غداً
وتشرئبُ في السما أعناقها
وذاتَ يومٍ مُقبلٍ
تناهز الجبال

9 . بارقة النار

هذا مزاج النارِ
أيتها الفراشةُ
فارقُصي
إن شئتِ حول لهيبها
بجناحِكِ الغضِّ الرقيق
وإذا أردتِ الاقترابَ
فجربي طعم الحريق

10 . بارقة

التألّق

إلى أين تركضُ شمسُ النهار؟
إلى الأَوجِ تسعى
بزهوِ التألّقِ
أَم هي تسعى
إلى الانحدار؟!..

❑❑❑

ولي أن أعيش

شعر : شعبان علي سليم

ضجيجٌ
ضجيجٌ
يطوقني بالقلوب
الدفيئةْ
ولون العيون الحزينة
يهمي برأسي
هسيسُ الحروف
وروحُ صديق
يهيئ من أفْقهِ
لجّةً من بهاءْ..
ولي أن أفرَّ
بهذا البهاء
صبياً يحنُّ إلى قبلةٍ
في المساءْ
فأخطو على وجعٍ مخمليّ
ولي نصفُ داليةٍ
في حبيبي المهاجرْ
بلادٌ تنام
على زند أمي
ولي شاطئ دافئٌ
في حنايا الصنوبر
والسنديان
وبين أغاني الصبايا
وهمس البيادر.
كيف لي أن أحبَّ
وفي داخلي
ذلك الطفل
يحمل صخر الحياة
ويرمي الدروبَ
بعائلةٍ من دموع
وقافلةٍ من شجون.
تسلّقتُ صدر القصيدة

غنّيتُ للعسل المرِّ
لي قبلة لا تجفُّ
وبي رغبة للحياة.
كيف لي أن أغني؛
وقلبي تناثر في جزر
من رماد الصّخبْ!
وروحي يطوّقها الوقت
يجرفها موج بحرٍ
براه السّغبْ ...
كيف لي أن أدخل الشعر
خمسون وجداً
وأركض طفلاً
على كتف العمر
نحلُ فؤادي يرفّ
وأمي تغني لطفل مشاكسْ.
تهزُّ الشموسَ
لصبح بهيٍّ
وترفو ثيابي
كخبزٍ شهيٍّ
تصلّي ليكبرَ ذاك الشقيُّ
توّزع خبزاً على الطرقات
فتنذر للخضر كبشاً
وتشعل "بخّورها"
في الصباح....

وأحمل رأسي الصغير
وأمضي
أضجُّ ببسمتها في الحقول
وألهو على حضنها
في المساءْ.
ومن أفقٍ ذاهل
جئتُ
أفتح أبواب روحي
على الصبح
والقمح
والله
والأصدقاءْ.
كيفَ لي أن أعيش
وفي خافقي يهرع الطير
يخشى دروب النزيفِ
يحاصره الوقت
والشارع
الأسئلةْ
ليس لي وطن
غير عينيك يا وطن الكستناء
هرمتُ
فهل تفتحينَ مدارات روحي
لخطو الهديل
وأفق تحطُّ عليه

عيون الحمام؟

كالسماء....

ليس لي بلد

ولي

ويداك نزيفٌ

أن أحبَّ

ووجهي حريق

ولي أن أغني

وهذا المدى ضيّقٌ

ولي أن أعيش.

❑❑❑

على أبواب قصّابين[1]

شعر : ممدوح لايقة

.. مثلما عدنا وفاضين خليّين
. سوى من نحسنا . يوماً
نعود الآن من عين الشروق(2) المطفأةْ
.. لا مَدى،
لا ظلّ،
لا أنثى ليحييْ عطرها هذا المساءْ
لا صدى يسكب صوتاً
في شرايين الهواءْ
.. ها نعود الآن للذكرى بكاءً
وقت لا يجدي البكاءْ

***

طالما أحرق جمر الرّوح خدّينا سخيّاً
كان يجري
.. حلْمنا كان سراباً
والمتاهات،
المسافات تطولُ
.. ها نتوه الآن في أرجوحة الخيبات

نمضي،
ثم نمضي
لا نؤوبْ
.. خُلسةً مرّت ليالينا
جزوعاً موعد الصفصاف غابْ
كلّما شئنا نغنّي
لفّنا حزن الدروبْ
حشّد اليأس ذئاب النّار تعوي
في الهشيمْ
فإذا الفجر أفولُ
والمواقيد رميمْ
: أيُّ غول مرّ يخفيه وراء الضحكة الصفراء
ذيّاك الزمانْ؟!
أيُّ عرّاب رجيم
كان يغوي خطونا
حتى سقطنا

في فخاخ العنكبوتْ؟!
نرجس الوقت ذبولٌ
قامة الورد انحناءٌ
غابة الحلْم هباءٌ
والمواعيد طلولُ
وأمانينا
أغانينا
استطابت نومها
في مهدها
انهدت قلاع
كم جهدْنا نرفع الأبراج فيها
كي نهزّ الشمس إن نامت
وغطّت في السّباتْ
... ثم ضيّعنا الحياةْ.
***
مالأنثى الغيم لا تمطر في صحراء روحي؟
بعد أن كانت شفافَ النّاي
في صوتي
توافي بالنّدى بوحي
وتزجي مهرجاناً
من قصائدْ!
.. مالها كفّت عن السّقيا؟
أما كانت تسوّي شعر قمحي
كلما مرّت هبوبُ؟
..ها نعود الآن لا نلوي على جسر الهوى
أقوى،
وأقوت دار ليلى
انهار ساموك(3) فرشنا
حوله . يوماً . بساط الحبّ
نجني من ثمار الرّعشة الأولى
نبتني من وجدها قصراً
ونخفيه إذا لاح الصباحْ
.. ما لقصّابين نامت
عن شبابيك أقاحيها
وسدّت
عينّها بالشّبر
في عرس الأقاحْ؟
مالها، لم تقرأ المرسال،
لم ترحم جرار العاشقاتْ؟
فلُّها يسودّ في صمت المساءات،
ويذوي فوق أشلاء المحبّين،
نشيج داكن النّوح
على أبوابها
بدر بدائيٌّ شحيحٌ
في سماها
.. ساحر يذرو حكايات رفاتٍ
فوق هامات رباها
الغافياتْ
: من هنا مرّوا
فقامت فسحةٌ زرقاءٌ

في العين استحمّت قبلةٌ أولى،
نمت في طحلب الأمس حبيّةْ
مرشفٌ شهدٌ وألحاظٌ نبيةْ
خبّأت جنيّةٌ في صدرها طيرين من نارٍ
وأعطتها مفاتيح الشقاءْ
أحرقتني
ثم غابت في عماء النبع
لم أبصر سوى وردِ خطاها
في المكانْ

***

من هنا مرّوا
: هنا حطّت عصا الشيخ رحالاً
فانتشى في الفيء أطفالٌ،
كتاتيب،
وذِكْرٌ ليس يُنسى
وتعاويذ خلود
تَخِذَتْ جبّانةَ الأيام رمسا
.. مرّ تاريخٌ:
تهجّي أحرفَ الفجر حمامةْ
علّلت أفراخَها بالقمح محمولاً
على وعد غمامةْ
مرّت الغيمة أنأى من أمانيهم
فماتوا قبل تهمي
.. مرّ تاريخٌ:
يغنّي شاعر للكون والكون سديمُ
أشرقت في نايه آيُ النبوّةْ
فاعتلى متْن حصان عربيٍّ
سيفُه نارٌ بنارِ
يشعل الدّنيا صداهُ
والمدى فيه مقيمُ
أولم الخمرةَ والعطرَ إلى مائدة الشعر فخرّتْ
تحت يمناهُ نجومٌ
وكرومُ
أسكر الرّيحَ، وما الرّيحُ سوى أنثى.
تشهّتهُ وأخفتْ
ما ترومُ
... أين أنثى الخلق،
سحرُ الشّرق،
صلصالُ القصيدةْ؟
أينها الرّيحُ تهزّ الزّرع
يختال بأنسالٍ جديدةْ
تتبدّى في ذراريها التخومُ؟

***

مرّ تاريخ:
وما زار السّكارى حانَهم
هل كسّروا الأقداحَ إشفاقاً
على دنٍّ نضوبٍ؟
هل جرار الخمرة اشتاقت ندامى غيرَهم؟
حلّوا عرى الكأس أراحوا

واستراحوا

في مهبّ النّزف

والنّزف رؤومُ!

.. يكتوي الكرّام بالشّوق إذا هبّت صَباهمْ

فيراهم

كعصافيرَ من الوهم

على وهمٍ تحومُ

يعصر القلبَ ويبكي

: لِمَ غابوا؟

لَمْ يقم بالصّور إسرافيل فيهمْ

أم سقاهم

ملك الجنّة سلافاً

من رقاهُ

وأكاسيرَ فناءٍ

فتناهوا

طيف أشباح تراءتْ

في رؤاهُ

فتراهُ

كلّما قاموا، وقد نادى من الغيب مناديهمْ

يقومُ

***

مرّ تاريخٌ:

خيامُ الأهل والأطنابُ أطلالٌ

وعطرُ الهيل، مهباجُ قِرى الضيف

غيابٌ

ودِلالٌ فارقتها نكهةُ الجود

وأبراج أمضّت جسرَ أهليها

الكلومُ

فانحنت حزناً وقد غابوا سراةً

ضلّ حاديهم شمالَ الحبِّ

نجمَ القطبِ

في ليلٍ غشيمٍ

حين ضلّوا ما يقول القلبُ

أم نامت على الأفق النّجومُ؟

***

ها نعود الآن كي ننفخَ في أحلامها أطيافَهم

أم نشرب النّخب احتراقاً

في فضاءات تضيقُ؟

من دماء الكأس ما نحسو،

ومن أعصابها الحرّى نريق

.. يا صديقي

في زمان عزَّ في أكفانه السّودِ الصديق

عُجْ على رسم بكيناهُ بظلّي

وأنِخْ حزني قليلا

واسقني من كأسهم بقيا

ففي جوفي حريقُ

.. هدّني وجدٌ أداريه، فهل ليْ

من لمى الشّهد الرحيقُ؟
ليتني في الصّبح عند العين معْ ليلى

اصلّي لإلهِ الماء،
في محراب نهديها النضاريين
لو أغفو قليلا
.. عُجْ بظلّي
يا صديقي
ليس لي إلاكَ يا قلبي
وقد عزّ الصديقُ
.. إن تطق صبراً على ليلاك
في البعد
فإني لا أطيقُ

***

(1) *قصابين: بلدة في محافظة اللاذقية، مسقط رأس الشاعر أحمد علي سعيد اسبر (أدونيس).*

(2) *عين الشروق: هي عين الشرقية تجاور قصابين.*

(3) *الساموك: عمود يقام وسط البيت المبني من الحجر أو اللبن يرفع عليه السقف.*

❑❑❑

نصوص

نص : أديل برشيني

1- هالة حزني

أراك كدمعي..
عصي الخفاء..
وفي غيهب
من زجاج..
عزفتُ على الليل
كل الذي..
تألق من فرط حزني
أنا.. هالة قد أَصْبتْ..
من الكون .
أوجاعاً تغنّي
فخذ .
جذع أيكي..
على خصر ذاكرة الريح
أعرك
عجينة عودي..
لينتشر المسك
في جزر العشقِ..
كن بسمة..
في شفاه السواسن .
كي أحاور
جفن الغروب بهدبي...
سأذكر حين..
بعثت أغاني الوفاء..
وحين أتيت إليك..
على صهوة الليل..
وجهي توهج حباً..
وصار كورد المساءْ...
فلست أقلِّبُ قلبي..
ولكن صفحة من أغمضَ .
العين أكتب فيها..
كعاشقة
لا أرى غير وجه نبيٍ
أنا إن حللتُ

إليه رآني كوجه حبيبي..

(2) لنشرب

نخب الرماد

لنشرب..
نخب الرماد..
سكبت
عذاب التمرد فيه
رذاذ بكائي
لنشرب..
نخب المساء
سكبت نزيف الحرائق
فيه حلم الغمام

لنشرب..
نخب العناق الذي
قد تناثر برقاً..
وأمعنت..
في جمرة توقد الارتعاش
وتغريبة الحب
نامت على شفتيك
فهات يديك
ومن سبحات الغروب تجلى..
لتمنح قلبي
يقيناً..
وروحي رضاب الحياة

(3) أغنية

المصباح

و.. قلت لي:
املئي المصباح زيتاً وتغنيني .
بأناشيد الوفاء..
واقطفي لي نجمة
عندما يأتي المساء
وانثري شِعَرِكِ نوراً
وارفعي أفق عينيك تري..
لؤلؤ الصبح طهورا
يلثم الورد النضيرا
يملأ الأرواح طيباً..
لا تقولي..
سلب الدهر عبيري
نغمات العود لا تسلو الغناء..
يا رفيق الأمسيات
في مدى عينيك ليل شارد
وندىً
من عطر أزهار المساء
في مدى..
عينيك حزن ما شكا
أدمع الحزن لدمعات الشتاءْ
في مدى عينيك مني وردة..
صاغها
الفجر على ظل وماء..
وبقايا..

من غروب راحلِ .

واعدٍ هدبي بأحلام اللقاء

❑❑❑

عائشة التي تجيء..

نص : د.نجمان ياسين- العراق

أبداً من أقصى الدم المغربي.
إلى أقصى الدم العراقي،
يلاحقني هذا الصوت السماوي.
يجتاحني ويلقيني في سعير جنة الطمأنينة المربكة...
أبداً من المهد.
إلى اللحد.
يأخذني هذا الضوء المغربي،
وينير بالإشراق وسامة روحي...
أبداً تحملني لؤلؤة البحر المغربي.
في وجهها الوردة.
وتوقفني أمام دهشة الحلم الجريح...
أبداً يأتي هذا الوجه المغربي.
يطارد مهرة قلبي.
ويرميها في لجة الصبوات...
أبداً من قبل أن أولد.
وبعد أن أمضي.
لأولد ثانية.
وأمضي.
يحتل قمر المغرب ذاكرتي.
ويفجر قيامتي...
طفلة أنتِ.
وأنتِ السر والشجرة.
شمس روحي.
وجنون أعماقي.
وساوسي.
وقصيدتي التي تسكن ليل الرحيل المباغت...
أواه يا ضلالات هذا العقل المسكون.
بعسل الأنوثة.
وجمر الأسى.
مقدر عليك أن تتشظى.
بين يدي هذا الدم المغربي.
هذا الوهج المغربي.

هذه السمرة الذهبية.
وأن تشدو لأغنية لم تكتمل.
وأن تبتهل أمام عذوبة القمر المغربي.
الذي غمر روحك بَالنور.
ومضى ليقودك إلى لعبة الحب.
أو ما يشبه الحب.
ذاك الذي يلاحقك.
ويلاحقك.. حتى تموت...
كنتُ انحنيتُ لامرأة تختصر أنوثة الأرض والسماء.
وكنتُ ارتميتُ بين يدي امرأة تفيض بعذوبة الندى.
وأسرار النهر.
وعمق الغابة.
وكنتُ أودعتُ روحي.
لامرأة المسك والعنبر.
عسل الضوء والمستحيل.
وكنتُ عرفت أنني لن أدرك نعيم النسيان.
وأن سهم النار التائه.
سيظل يدور في هذا الأفق المقفل.
والمدى الذي هو أنتِ،
أو أنا.
لا فرق.
فكلانا جرح ناغر.
وكلانا نزيف.
وكلانا روح تمور بعناقيد التعب.
كلانا توق إلى الوصول.
والارتماء على عتبات الحجاب...
وجهك أم وجهي.
ذاك الذي خرج من سورة المياه؟
وجهك أم وجهك، ووجهك.
ذاك الذي يسكن الألواح.
ويضيء بالآيات البينات؟...
وجهك ذاك يا طفولتي.
وسقمي.
وشفائي.
أم هي العواصف تقتلعني.
وتأخذني إلى بكارة الكلمات؟...
وجهك.
أم وجهك.
أم وجهك.
ذاك الذي يسكنني.
يشجيني.
يرديني.
ويخلقني.
ويثيرُ جنون جنوني؟...
وجهك يا وجعي.
وضوء نزقي.
من أسلمني إلى حدائق الشهوات.
أوقفني في بساتين الأرواح.
ومضى بي إلى الفردوس المفقود.

والفردوس المستعاد.
وجهك.
ووجهك.
يحرث دمي إلى أن أموت...
آه عائشة التي أثملتني.
وحزت وريدي.
آه من سيف تغلغل في دمي.
وضوء شطرني.
هدّمني.
أنشأني.
أسكرني بخمرة الوصول.
أفنى بدني...
آه عائشة التي أضعتها.
وأضاعتني.
وأضاعتنا الدروب.
ها أ نت تأتين.
أغنية تسكن الدمع.
وبرقاً يشق تاج روحي.
يصدع جسدي.
ويجعلني أغني والسكين على الرقبة.
أغني إلى أن أموت...
دمشق / الديماس
7 . 8 أيلول 2003م.

□□□

عالم القصة

عزف

على خيط مسبحة

قصة: تاج الدين الموسى

وضع المسبحة بين يديه وشرع يهمس، وهو ينقل بإبهامه الأيسر حباتها من كف إلى كف: أتروح أمي إلى الحج؟ أم لا تروح؟ تروح.. لا تروح.. وانتهى من العدّ والهمس عند تروح.

لكن كيف ستروح؟ ومن أين يدبّر لها خمسين ألف ليرة إن راحت؟ وقد لا تكفيها الخمسون ألفاً لمصاريف السفر.. ألن تجلب معها هدية لأحد؟ كلابية لهذا، وعباءة لتلك.. أو قطعة قماش لكل نفر من الأصول والفروع.. أو للفروع فحسب.. فأصول أمه قد صارت تحت التراب..

ثم يجيء دور المسابح.. وهل يجوز الحج دون مسابح؟ هذه المسبحة التي بين يديه الآن حجاجية، هدية من جاره أبي خليل الذي قصد الديار المقدسة في العام الماضي.. أصلاً لا يصدق الناس إن قيل لهم أن فلاناً قد سافر إلى الحج ورجع دون أن يجلب معه خرج مسابح، ودمعة من ماء زمزم.. وإن سولت له نفسه وفعلها يصير بنظرهم كأنه لا راح ولا جاء، لن يسلم من ألسنتهم طوال حياته.. وقد يورّث العار لأولاده وأحفاده بعد موته..

"هذا أمه التي راحت إلى الحج قبل عشر سنين ولم تجلب معها مسبحة!!"

"هذا جدته التي راحت إلى الحج قبل عشرين عاماً ولم تجلب معها حفنة من ماء زمزم"

بالنسبة إلى ماء زمزم بيدون واحد يكفي.. فكلما نقص لتراً أضافوا إليه من ماء الحنفية.. وهكذا يبقى البيدون ممتلئاً إلى أن تنتهي المناسبة..

ثم قدّر عبد الله ثمن السكر والشاي والقهوة المرة والحلوة، وثمن الضيافة من الحلو.. لقد درجت في السنوات الأخيرة موضة تقديم الراحة المحشوة بالفستق الحلبي لضيوف الحاج، القطعة الواحدة من هذا الصنف تكلّف خمس ليرات.. بعدئذ يجيء دور الذبيحة.. إن أرخص ذبيحة، ولو كانت بمثابة خروف ابن سنة، تكلّف خمسة آلاف.. أم أنك لن تذبح لأمك يا عبد الله؟

أترضى أن يقول الناس عنك: إن الأستاذ عبد الله، الموظف الكبير عند الحكومة، بعث أمه إلى الحج، فرجعت يداً من وراء ويداً من قدام، ما جلبت معها هدية لأحد، ولا قدّم لها ا بنها البكر الضيافة المناسبة، أو ذبح لها خروفاً أو ديكاً عزم عليه الأهل والجيران؟ يا حيف على خلفة كهذه يا حيف. الأم تحمل، وتلد، وترضع، وتربي، وتمنع اللقمة عن فمها لتطعمها لأولادها الذين حين يكبرون، يتحولون إلى أفاعي رقطاء برأسين، يستكثرون في أمهاتهم مصاريف الذهاب إلى الحج!

ورجع من الحديث مع نفسه، إلى الهمس مع حبات المسبحة، وهو ينقلها بأصابعه من يده اليمنى إلى اليسرى: أتروح أمي إلى الحج؟ أم لا تروح؟ تروح.. لا تروح.. وانتهى من العدّ والهمس عند تروح..

ولماذا لا تروح؟ الرجال والنساء الذين في مثل سنها ذهبوا.. أو سيذهبون.. أهي أقل قيمة منهم كيلا تذهب؟ أهي من عائلة صغيرة؟ أأبناؤها أقل شأناً من الذين أرسلوا أمهاتهم وآباءهم إلى الحج؟ يكفي من أبنائها عبد الله، المسؤول الكبير في شركة (س) الحكومية الذي لا تصير كلمته اثنتين.. لن يصدق أحد من أهله وأهل بلدته ومعارفه أنه ليس بمقتدر على إرسال أمه وحدها؟! أيحمد الله الآن على وفاة أبيه المبكرة بالسل لأنه وفّر عليه طلباً كهذا؟

. صدقيني يا أمي حين أقول لك إن الراتب الذي أقبضه لا يكفي لمصاريف البيت.

. هذا لأن الله لا يبارك لك فيه.. شُفْ مصباح؛ زميلك بالدراسة؛ ومرؤوسك بالشغل، الذي لا يقيم صلواته إلا في الجوامع، كيف يقبض الراتب فيتحول بين يديه إلى ذهب أحمر.. أصلاً الذين في مثل مركزك صار عندهم أراضي زيتون، وسيارات قاطرة ومقطورة، وباصات..

ظن في البداية أن حبات المسبحة قد تآمرن عليه، وكأنه لا يعلم أن عدد حبات هذا الصنف من المسابح يبلغ ثلاثاً وثلاثين حبة، وأنه حين يبدأ العدّ والهمس بـ: أتروح أمي إلى الحج، فإنه سينتهي عند تروح.. إذن جهله بعدد حبات المسبحة هو السبب.. أصلاً هو حديث العهد بالمسابح.. صار يخجل بعد تقدمه بالسن من عادة ذميمة نشأ عليها هي قضم أظافر يديه بأسنانه، ففكّر أن يشغل أصابعه بشيء ما عن أسنانه، فوجد المسابح في طريقه.. وأصنافها سيان عنده، إذ تستوي التي بخمس ليرات، مع التي بخمسين، أو خمسمئة.. التي تتألف من ثلاثين حبة، مع التي من إحدى وخمسين، مع أن المئة حبة وحبة، لطالما تؤدي كلها الغرض نفسه: إشغال الأصابع عن الوصول إلى الفم..

في إحدى المرات، أخذت أمه مسبحته من يده وشرعت تسبّح بها، وحين نهض وهم بالخروج من المنزل، وطلبها منها بقوله: أعطني مسبحتي، قالت له: مسبحة حين تكون معي.. أما حين تصير معك فهي ملوحة، أو مقبحة.. رُحْ. الله يهديك.

ثم تذكر فجأة مسألة الزينة.. أتروح أمه إلى الحج، وتعود بالسلامة، دون أن يزيّن لها الدار؟ مستحيل.. لن يترك مجالاً لأهل البلد بأن يجعلوا منه سيرة تفوق صفحاتها عدد صفحات سيرة بني هلال.. بل لن يترك لهم مجالاً بأن يتناولوه ولو بكلمة واحدة.. ولو بحرف.. "سيطرش" الدار من الخارج بالكلس.. خمسة كيلوات من الكلس يذيبها في برميل ماء، ثم يستعير بخاخاً من عند أحد معارفه، ويشمّر عن ساعديه وساقيه ويطرشها بنفسه.. وبعد أن يجعلها تشعّ بياضاً، سيسخّر واحداً من معارفه، من أصحاب الخط الجميل، ليرسم له الكعبة المشرّفة فوق باب الدار، محاطة بنخلتين، ويكتب على الجدران بعض الآيات والأحاديث والأقوال المأثورة..

أرض الدار، والغرف من الداخل، سيزينها بالأعلام الخضراء والشرائط.. خصوصاً غرفة الضيوف، التي سيستقبل فيها المهنئين..

. ليش خلقتك مقلوبة أستاذ عبد؟

. مسألة شخصية.

. حتى لو كانت شخصية. نحن أخوة.

. وأعزّ.

وبلع ريقه، وزخه العرق، وتأتأ: أمي تركت البيت وراحت تسكن عند أختي حليمة.

وضع مصباح بريد شعبة العقود أمام عبد الله، وتساءل بعد أن جلس على أقرب كرسي إلى الطاولة: غير معقول. أتترك بيت ابنها البكر وتروح تسكن عند إحدى بناتها؟!

شرع عبد الله بتقليب أوراق البريد، والتأشير عليها، دون أن يعير أي اهتمام لكلام مصباح، كأنه رغب بإنهاء الحديث عند هذه النقطة، لكن مصباحاً لم يحقّق له هذه الرغبة..

. ما قلت لي ليش تركت خالتي أم عبد الله البيت؟

سال العرق على جبين عبد الله، وخديه، وصار يزرب من ذقنه إلى الأرض..

. تريد أن تروح إلى الحج.

فجأة تغير شكل مصباح.. انتفض في وجه عبد الله مثل الديك المذبوح، وانقضّ عليه كالباشق، كأنه أبوه، وله عليه حقّ التربية..

. ولماذا لا تروح؟ آ؟! أليس هذا من حقها وهي في مثل هذا العمر؟! بالفعل أنت رجل عاق.. ألا تعلم أن الجنة تحت أقدام الأمهات؟ أو كأنك نسيت، يا قليل الناموس، الشهور التسعة التي حملتك فيها في بطنها؟! الحليب الذي أرضعتك؟! سهرها الليالي قرب سريرك وهي تحدو لك كي تنام؟! ثم ألا تدرك عاقبة أن تمنعها من الذهاب إلى الحج؟! إنك تعطّل ركناً من أركان الإسلام يا قليل الدين دون أن تدري!

ترك عبد الله البريد من يده، واستدار إلى مصباح، ليرد على صياحه بهمس، وكأن الشتائم التي سمعها منه تخصّ شخصاً آخر سواه..

. الحج فريضة على من استطاع يا مصباح، وأنا لست بمقتدر.. أأتسول أمام المساجد بعد كل صلاة من أجل أن تذهب أمي إلى الحج؟ أم أصوم أنا وزوجتي وأولادي عن الأكل والشرب واللبس بقية عمرنا؟

نهض مصباح فجأة.. ركض صوب باب المكتب.. أغلقه.. رجع بالسرعة نفسها.. انحنى فوق عبد الله. همس: "لماذا لا تدبر رأسك من هنا؟" وأشار إلى "الكاظة".

ذُعر عبد الله. لأول مرة يحدّثه مصباح بمثل هذه اللهجة المقشّرة..

. مؤكد أنت تمزح معي.

. أنا لا أمزح معك، ولا سبق لي أن مزحت معك بمثل هذه المسائل.

. يعني تريدني أن أسرق من أموال الشركة؟!

ـ ومن قال لك إنها سرقة؟ لو كنت ستصرف المبلغ على طاولات القمار، أو في الأندية الليلية، أو على رؤوس الراقصات في المقاصف، كنا قلنا إنها سرقة.. لكنها في سبيل الله يا رجل..

أمضى عبد الله الليل بطوله صاحياً يفكّر بكلام مصباح.. زوجته وابنه طالب الثانوية العامة الذي سهر لوقت متأخر يحضّر انتبها لحالته.. لم يجد في طريقه من مبررات لأرقه سوى الكذب.. "مغص في بطني لا يتركني أنام" غلت له الزوجة منقوع الكمون في البداية، ثم البابونج والنعنع، وقرأت عند رأسه عدداً من قصار السور، أتبعتها بسورة ياسين، التي تحفظها غيباً منذ طفولتها، فغفا لساعة قبل أن يذهب إلى الشركة، ويرجع إلى حسابات المسبحة..

أأسرق المبلغ من صندوق الشركة؟ أم لا أسرق؟ أسرق.. لا أسرق.. وانتهى من العدّ والهمس عند أسرق.. ولكن كيف سيسرق؟ أيتحول إلى حرامي بطرفة عين، بعد عشرين سنة أمضاها بالوظيفة، دون أن يمدّ يده إلى قرش واحد من المال العام؟! لقد أغلق هذا الباب منذ بداية عهده بالوظيفة، وانتهى الأمر.. على الرغم من الفرص الكثيرة التي سنحت له، ولا تزال..

السرقة من صندوق الشركة في سبيل ذهاب أمي إلى الحج حلال؟ أم حرام؟ حلال.. حرام.. وانتهى من العدّ والهمس عند حلال..

ضاع عبد الله.. لم يعد يعرف رأسه من رجليه.. أتكون حسابات المسبحة صادقة؟ أيكون مصباح صادقاً؟ أتكون السرقة من المال العام حلالاً دون أن يدري؟ لماذا لا يذهب ويسأل الشيخ عبيد، إمام الجامع الكبير؟ أو يسأل رئيس دائرة الإفتاء؟ لكن لنفترض أن الشيخ عرفه، أو المفتي.. وأدركا مراميه من وراء السؤال.. أيفضح نفسه بنفسه؟ إن خوفه على سمعته أشدّ وطأة على نفسه من ارتكابه فعل الحرام.. ثم أهو قصير حرية في فهم مسائل الشريعة، والاجتهاد فيها عند الضرورة، ليروح.. ويسأل؟

أغضب الوالدين أصعب؟ أم السرقة؟ الغضب.. السرقة.. وانتهى من العدّ والهمس عند غضب الوالدين..

لم يبق من حلول أمام عبد الله كيلا يغضب أمه، إذا ما بقيت مصرة على الذهاب إلى الحج، سوى أن يذهب إلى مصرف التسليف، ويأخذ قرضاً.. لكن المصرف لا يمنح قرضاً بمبلغ كبير كهذا.. حتى لو دبّر رأسه وأخذ قرضين من مصرفين، فإن غضب أمه نازل فوق رأسه لا محالة.. إنها تحرّم التعامل مع البنوك من أساسه.. "هذا ربا يا ابني الله يبعدنا عنه" وقد لا تكفيه المئة ليرة أصلاً.. مصاريف الزينة لم يحسبها.. وتكاليف إقامة المولد راحت عن باله.. مصباح استقدم فرقة حبيب السكران بعد رجوع أمه وأبيه من الحج بالسلامة.. يومها، وبعد انتهاء المولد، غنى السكران للشباب: أنا يا نجاح.. وعشقتك يا سلمى.. وشقراء لا كدراً يشوب صفاءها.. فغنوا معه، ورقصوا.. فرقة السكران، وحدها، كلفت مصباحاً أكثر من عشرين ألفاً.. أيرضى أن يقول أهل البلد إن مصباحاً استقدم فرقة كهذه، وعبد الله لم يكلّف خاطره باستقدام أحد.. حتى ولا فرقة المنشدين العميان، أو الدراويش؟!

دخل إليه مصباح ببريد شعبة العقود، فتوقف عن تحريك حبات المسبحة بين أصابعه، والهمس مع كل حبة تنتقل من جهة إلى جهة..

. ما رجعت خالتي أم عبد الله إلى البيت؟

. لا والله.. ما رجعت.

. ومتى سترجع؟

. حين أدبّر لها مصاريف الروحة إلى الحج.

. ومتى ستدبر لها المصاريف يا عبد الله؟

. لن أدبّرها يا مصباح.. لو كانت خمسة آلاف.. عشرة.. كنت تصرفت.. إنها أكثر من مئة ألف يا رجل..

. أكثر من مئة ألف، أو أقل.. عندك في الكاظة أكبر من هذا المبلغ.

. المبلغ الذي في صندوق الشركة لم أرثه عن أبي.. ثم افرض أني سحبته، فكيف أخرّجه من قيودي؟

ـ شغلة بسيطة.. نشتري قرطاسية بعشرين ألفاً، ونجلب فواتير بمئة وعشرين.. أو نعطّل سيارة على الورق، ونصلحها على الورق، ونقبض نحن مصاريف الإصلاح.. بالنسبة لي أنا، ومن أجل عيون خالتي أم عبد الله، سأقوم بالإجراءات المطلوبة، من الحصول على الموافقات، إلى تحضير عروض الأسعار، وتجهيز الفواتير، وإدخال المواد المستودع، وإخراجها.. وتنظيم أوامر صرف بها.. أنت مطلوب منك أن توقّع فقط..

وأضاف مصباح، بعد أن شقّ طريقاً في رأس عبد الله: أنت لو تدرك قيمة الأدعية التي ستدعوها لك وهي واقفة بين يديّ الله في مسجد الرسول تصلي..؟ أو وهي تطوف حول الكعبة؟ أو حين تلمس الحجر الأسود، أو وهي تقبّلها؟ أو حين تقف على جبل الرحمة تكبّر؟ كنت ركضت بيديك ورجليك ودبّرت لها المبلغ.. أما آن لك أن تعمل شيئاً لآخرتك؟

قرّر عبد الله بعد خروج مصباح من مكتبه أن يستخدم المسبحة للمرة الأخيرة، ويحسم المسألة التي تشغل باله منذ عدة أيام.. انصرف بكيانه كله إلى المسبحة.. وضعها بين يديه، وشرع ينقل بإبهامه الأيسر حباتها من كف إلى كف، على مئة مهله، ويهمس مع كل حبة تنتقل من طرف إلى طرف: أتروح أمي إلى الحج؟ أم لا تروح؟ تروح.. لا تروح.. كأنه ظنّ أن المسبحة قد تغير رأيها.. أو أنه بدأ يفكّر بوضع قدم له على الطريق التي فتحها مصباح في رأسه.. وقبل حبتين أو ثلاث من النهاية، كان خيط المسبحة قد انقطع، وتناثرت حباتها على الأرض.

❑❑❑

غبار

قصة: رباب إبراهيم هلال

وهذا ماكان:

"هيا، لا تتباطئي، فاليوم لدينا أعمال كثيرة!".

فأسرع، وأتابع التنظيف. لا جدوى! كل شيء يعاود استسلامه للغبار! فأعطس، إلى أن تدمع عيناي، يتشقق صدري، فينزّ سائل لزج له رائحة عفونة الصمت. لا يلبث أن يطفو على الصفحة الناصعة التي أقدمها كل يوم ليوقعوا عليها ختم حسن السلوك، بسم الرب وبسم الأب وبسم الأم، وأيضاً، بسم كل السلالات الضاربة الجذور في الصحارى والخيام!

وينتهي الاحتفاء اليومي بتلميعي المكان والفضاء الذي تضج فيه سبحات جدتي وهي تدعو لي كي يحميني الإله كما أحمي هذا البيت من الغبار! وأنتَ.. أتذكر كيف صغنا فلسفة للغبار، وجهدنا في مسك المساحات التي نطارد بها غباراً آخر، لنلمع فضاءنا المختلف؟

وهذا ما حدث:

" . هو لقطة". همست أمي، وقد تفجر في عينيها فرح قلّما رأيته! انتهزت الفرصة كي أسخر من (اللقطة) بمزحة لا تخدش فرح أمي وفرح أبي المتواري ينتظر ردّي! فقلت:

". باعتباره لقطة، فلنصوّره أو نرسمه ولنعلّقه في إطار على الجدار".

أجابت أمي وقد عبرت فرحَها ومضةُ شك وتوجس:

"ـ أتمزحين؟ حسناً، المجد سنناله ببراعتك في اقتناص الفرصة والموافقة وفي...." أقاطعها رافعة كفي معارَضة، تتدخل أختي ثم أخي وأرفض، تحاول جدتي وخالاتي وعماتي وأخوالي وأعمامي.. وأرفض.

وحضر أبي، ليبدد كل النصائح والتعاليم التي حُقنّا بها صغاراً ويافعين! لماذا يا أبي تتكسر وتتلاشى بكل هذه القسوة وهذا التوسل؟ لماذا؟ وأنت من نحّوا أحلامك وظلّوا مثل نباتات طفيليّة تعرش على مواتك؟ أتذكر؟

وأنتَ.. أتذكر أيضاً كم حرصنا على ألاّ يكون للغبار طريق إلى قراراتنا، وإلى حلمنا الذي كنت تقسّمه على أوتار عودك، فترقص روحي في اتساعات لامعة؟! كم كنت ترفض أن أكون كما رسموني: ضلعاً قاصراً لا يورّث، لا تؤخذ شهادته مفردةً، لا يلتصقَ اسمُه بأية سلالة! تصوّر، كيف يصير لي هذا الدور العظيم في إنقاذ مايمكن إنقاذه!

وتطوف عيناي على وجه أبي الضعيف وارتعاش نظراته الهاربة من عيني. حينها، توسلت للغبار أن يأتي مثل عاصفة بيني وبينه، بيني وبين جسدي، هذا الجسد العورة!

لم أضرب الأرض بقدمي، بل كانت خطواتي الموؤود عنادها تنجّر وراء (اللقطة)، وتصفعها زغاريد الفرح لعزّ كاد يضيع!

فهذا (اللقطة)، ذو المقام العالي، والأصابع الآمرة الناهية، سينقذ نجم عائلتي الذي أَفَّلَه زمن الخراب هذا، عائلتي ذات الحسب والنسب!

وقالت أمي أيضاً:

". ما همّنا في حسبه ونسبه، نحن نمتلك الحسب والنسب". ثم خفت صوتها غاصّاً، وتابعت: "يا حسرتي كيف كنا وكيف صرنا!".

تتحجر الغصّة في حلقي، أنجرّ وراء (اللقطة) ومثل ذيل أجر بدوري هذه المقايضة!

. عن الذي حدث:

هو لا يحِبّ الجدل.

فبعد أن ألمّع البيت، وأمعن في تلميع المرايا، أحاول جذبه إليها.. وأسأله:

" . هل تعرف ماذا يعني الغبار؟".

كان يبتسم هازّاً رأسه بلا مبالاة قاتلة. يدير ظهره للمرايا، ويتجه صوب ثلاث: إلى العمل أو إلى المائدة أو السرير!

وكان من المحال أن أكون نعامة، بينما في كل يوم كان ينفث غبار العالم على الكتب، وفي كل يوم أيضاً كنت أرحّل الغبار!

أدير ظهري لتهديداته وتحذير أهلي:

" . كل شيء يؤمنه لك، فماذا تريدين بعدُ؟ أي جنون تبحثين عنه، احترمي رغبته افهمي أن الأمر يزعجه، لا تكوني أنانية! فما الذي تريدينه بعد؟!.

. عن الذي أريد:

ذات صباح، وبعد ذهابه إلى عمله علا رنين الهاتف، ارفع السماعة، ويأتيني صوت أسامة، صديقتي، ينسكب ليبدّد الفضاء الرماديّ المطلّ عبر النوافذ، كان حالماً وقريباً جداً:

". لوحدك؟" سألت.

". لوحدي.". أجبت.

تابعت:

". الليلة حلمت بك.. ترقصين، كنت مدهشة وأنت تجوبين المسافات، متسعة كما حلم. كنتِ التي كانت.

بعد منتصف الليل، نهضت، شربت القهوة، فكرت بك... ثم شَرعت بالرسم. ستكونين أول من يرى اللوحة.".

بينما كانت أ سامة تتدفق بالكلام، كانت أصابعي تتدفق على وجع البقع والكدمات الداكنة على جسدي!!.

إي إحساس برغبة للبكاء لم يعتريني، كانت الغصة تجر جسدي إلى سلة القمامة، لأرى مزق الكتب والأوراق، ثم أتطلع عبر النافذة إلى أشلاء كتب أخرى.

أرشف قهوتي وأعبّ سجائري وصمتي. أتذكر نصيحة أسامة لي ذات لحظة حادّة:

". حين يصير ليلك حالكاً، افتحي نافذة طفولتك، واتكئي على مشارف الفرح العتيق.".

. عمّا كان:

ويطل رأسي على تلك المشارف، المكان واسع وملحاح.. المطبخ! في منتصفه بدت طاولة عليها صينية العجين، ثم أصابعُ تعجن، وإلى الأعلى قليلاً انحنى وجه أمي؛ ثم ظهر على الجانب الآخر المجلى المعبأ بالأواني التي تنتظر أصابعها للتنظيف، أصابعها المحروقة بفرن مشتعل وعرق زمن ينثّ على الجدران.

ثم أراني أرقب وجهها أتحين الفرصة لإلقاء سؤالي، وبتوجس أخمن طريقة ردّها، كي لا تبخل علي بالجواب مثل كثير من الأحيان! أشعرتني قسماتها بفرصة طيبة، فسألتها:

" . أمي، ماذا يعني الخازوق؟".

تُنزّل أمي نظراتِها المندهشةَ لتطال قدي الصغير، تهزّ رأسها وتبتسم ولا تجيب.

لتفاجئني جدتي بدخولها وبلكزة خفيفة من عصاها وقد سمعت ما قلته.

". استحي يا بنت!" أمرتني.

فاستحيت، وقد شعرت بأني أتلفظ بكلمة نابية. بينما ظلت كلمة (الخازوق) معلقةً على مشجب الاستفهام في دماغي!

إلى أن جاء المساء، وقد ارتحتُ لنوم جدتي المبكر، بينما كنت أراقب أصابع أمي وهي تحوك أياماً وسنين على سنانيرها.

ثم أتطلع إلى وجه أبي وهو يرشف كأس الزهورات ويقرأ الجريدة. وفكرت أن الحين مناسب لسؤالي. ابتسم والدي قائلاً:

". أيتها الشقية، متى ستكفين عن الأسئلة؟ حسناً، الخازوق هو شيء أشبه بالرمح لكنه أغلظ وأقوى، له رأس حاد الأطراف وجارح و...".

قاطعته أمي بشهقتها، ثم همست:

". إيه، لا تخف البنت.".

وتابع والدي:

"ـ ولعل الكلمة التركية أيضاً، نعم هي أداة تعذيب وموت، كانت تستخدم لـ...نعم، نعم لقد جاء بها الاحتلال العثماني لـ... لإعدام الأبطال الذين صاروا شهداء."

". كيف؟ وهي أشبه بالرمح؟" سألت.

يصمت أبي وهو يرمق عيني أمي، وسرعان ما أنقذ الموقف بأن طلب إليّ إحضار محفظته من الغرفة المجاورة، وكنت أفهم، فلبيت الطلب بلمح البصر علّني أسمع شيئاً آخر!.

فتح أبي المحفظة، أخذ منها مجلة صغيرة وقال:

". هي ذي مجلة "أسامة" هي لكِ، اقرئيها جيداً لتقصي علينا حكاياتها.".

أفرح بالمجلة، أحملها وأذهب إلى سريري، تتوه عيناي على الرسوم والألوان وأنا أفكر بمعنى كلمة (خازوق)، والتي تحول إحساسي بها من كلمة نابية إلى أخرى مخيفة.

أقلب الصفحات وأتوقف طويلاً عند الصفحات التي تحكي عن الشهادة والبطولة والوطن لعلّي: أجد فيها كلمة أو رسم (خازوق)! وقد عجزت مخيلتي عن تحديد شكله بدقة، وأنا أقارن بين ما قاله لي أبي في وصفه وبين ما قالته عمتي لي ذلك الصباح، حيث سمعت الكلمة لأول مرّة.

وكنت أزورهم، جلست على كرسي صغير من القش، أراقب حركات زوج عمتي وقد بدأ عمله بجلخ السكاكين

المنزلية المثلومة، يبردها على قطعة من الجلد تدور على دولاب يدوي صغير.

وبين الحين والآخر كان، وبكثير من الحب، يحدثني رافعاً نظراته صوبي وقد أنزل نظاراته الطبية حتى أرنبة أنفه، فبدا لي وجهه مضحكاً، وعيناه، مثل عيني هرّ يتربص بفريسة.

وكي أخفي ضحكي البلا سبب، كما سيفهم ربما، رحت أركز نظراتي على الدولاب، ثم أركز الكرسي على رجل واحدة وأدور، وبما أن الأرضية كانت طينية، كنت استمتع لانغراز رجل الكرسي فيها مشكلاً حفرة صغيرة على قده. وكثيراً ما كانت عمتي تنذرني كي لا أخرب الأرضية، فأستكين.

لكن لهجة عمتي ذلك الصباح كانت أكثر حزماً وتهديداً، حين كنت أدور بالكرسي لإخفاء ارتباكي وخوفي الشديدين من غضب زوج عمتي المفاجئ وشتائمه الموجهة إلى عمتي وضرتها اللتين لم تردّا عليه وإنما استدارتا لتحبسا نفسيهما في الغرفة الأخرى كما أمرهما. لكن عمتي وقبل أن تختفي صرخت في وجهي وبصوت مقهور؛ وقالت:

". وأنت، كنّي، خرّبتِ الأرضية، مابك وكأن في مؤخرتك خازوق؟"

أجمد خوفاً، أحارُ بما أفعل كي لا أجهش بالبكاء، يا الله، كيف أدور؟ وراحت نظراتي تطوف بالمكان كي أحبسَ دموعي. نظر إليَّ زوج عمتي بعينيه الهرّيتين وقد لاحت عبرهما طيبة العالم، وقال:

. لا تهتمي، عمتك خرفانة، افعلي ما يحلو لك، دوري لن يخرب شيء".

ثم أدار وجهه صوب باب الغرفة الموصد وصرخ وهو يدير الدولاب بعنف:

"ـ النساء الناقصات العقول، أيتها العاقرتان... قال خرّبتِ الأرضية قال... با" بينما بقيت في جمودي. ورحت أفكر بكلمة (خازوق) وقد شدني الفضول المعرفة معناها، ولأنها ارتبطت بكلمة (مؤخرة) فقد منعني الحياء من سؤال زوج عمتي، وبعد تفكير توصلت إلى أن عمتي لابد أنها قصدت بها الدود. فشعرت بخوف شديد!

. وعن ماهو كائن:

أمسكت أسامة بيدي إلى حيث اللوحة، ورفعتْ القماش عنها، كانت لوحة تتراقص ألواناً، وأمداءً ثم تترحّب آفاقاً تطل عبرها دهاليز وقناطر وأشياء أخرى تتماوج مثل بحر بفصوله الأربعة أو العشرة ربما.

مدّت سبابتها إلى الرسم وقالت:

". أجل، هكذا كنت ترقصين، وتدورين، هكذا رأيتك في الحلم".

سألتها كالمسرنمة:

". أسامة.. هل تعرفين معنى آخر للخازوق؟".

تجاهلت السؤال وتابعت:

". هنا كنت تدورين.. وهنا... و...."

وأدور.. أضرب الأرض بقدمي. لا غبار، أستجدي الموسيقى، بينما كانت حركات جسدي تتابع البحث.. وتتدفق ترانيم عودك من الأعالي، ينسرب حلمنا في آفاق تغص بالرماد، أرى كفك فارغة من أية مساحة، وظل وجهك مستسلماً وتائهاً في غبار كثيف! أية موسيقى وأية ترانيمٍ كانت تتعرش على جسدي وعلى دمي، تتناغم وأنفاسي التي تدحرج دهشتها على جسد أراه لأول مرّة بكل هذا البهاء وكل هذا الجلال، وقد انفتحت مسامات البقع الزرقاء الداكنة ليبزغ زمن آخر لعله سيكون؟..

وغزيراً ينسكب عرقي ليلغي عتمة الدهليز وتتفسخ الجدران، فيطل نور ويدنو لتتركز بقعة مشعة على بطني الذي أبـــى أن يتكـــوّر معلنـــاً اســـتحالة بنـــاء جســـور بـــين أطـــراف مســـتحيلة. وأمعـــن فـــي ضرب الأرض بقدمي، ويظل الغبار ساكناً لا ينشق، وذاك شق كتبي، جدائل أسئلتي وحُلمي، قصقصها ورماها للهباء، لينشق الجسر الذي يتنزّه عليه فرح عائلتي وفرح اللقطة، أجدل وهْمَ فرحهم، أكبله مثل كرة وأروح أركلها إلى آخر الدهليز، وأعاود الدوران، وتدور كفي على بطني الخاوية مثل بطني عمتي وضرتها، وأعوّض تلك الرغبة العتيقة في الدوران على الكرسي في بيتهما، لتمعن أصابعي في دوارنها وتدور حول ختم القاضي: وعليه أوقع، تتدخل أمي والعالمُ من حولها وأوقع.. صراخ مهدّدٌ وتوسلا ت:

". أبوك سيصاب بالسكتة والقلبية.". وأوقع!

يرفع القاضي حوقلته ويطوي أوراقه عابساً! وأطير عالياً وأدور مع أسامة وقد شظتني جسداً، وشظت أسئلتي على حدود التاء المربوطة باسمها.

أصرخ لطفولتي أن كذبة حطوها على اسم المجلة. كيف قيل هو (أسامة) وهنا هي ذي أسامة، يلفني الألق حول نفسي، فأربط قدمي برأسي وأتدحرج مدحرجة أمامي الأسماء والذاكرة: عنترة.. طلحة... عبيدة.... حيدرة و... و.... وأصرخ، يا الله، اسم الجلالة مستدير حرفه الأخير أيضاً! أجل، أفهم الآن... أجل، أهمس بانتشاء وأنا أنسلُّ من بين الأقدام التي تركلني، وترجمني النظرات، تمزقني ثم تلملمني لأوضع في تابوت ختم عليه بالشمع الأحمر: "مطلّقة" ثم يُركن على رفّ يعجُّ بالغبار!

. وعما حدث أيضاً:

صاعقة حلت بالعائلة، وجحظت النفوس. وفي صباح اليوم التالي صعقني خبر أن أبي لم تنتبه أيةُ سكتة قلبية! بينما أصابع أمي لا تزال تغوص في المسح والطبخ و... وتضج في الفضاء طقاتُ سبحةِ جدتي، وهي تدعو عليَّ كي يقصفَ الإلهُ عمري كما قصفتُ حلمَ وشرف هذا البيت!

وفي صباح آخر، انسللتُ من التابوت، ثم وضعت مكاني شيئاً طويلاً أغلظ من الرمح وله رأس مدبب وجارح، أغلقتُ التابوت وكدست عليه غباراً كثيفاً. وعلى رؤوس أصابع قدمي، وعلى رؤوسِ أنْفاسي، خرجتُ، ووقفتُ على قارعة الآتي، ثم مضيت...

❑❑❑

أسير الأوهام

قصة: عمر حمود

نفضتِ البلدة بقايا النوم وآثار الأحلام الوردية.

فتحت عينيها عند الفجر، وذهلت! واجهتها أشباح سود عملاقة، حامت في الجو، حجبت ضوء الشمس، وأخرجت أثقال الأرض، ودبّت أشباحٌ في البر، قلبت الأشياء رأساً على عقب، وفجّت أشباح أخرى ماء البحر، خرّبت الشطآن، وأغرقت المراكب، وهبّ الرجال جماعات جماعات للذود عن البلدة مصحوبين بدعوات النصر من الأطفال والنساء، بقيتُ، وعيني على أرزاقي بعد أن هجرها العاملون فيها، وتبعوا الرجال، قلت لهم: أمامكم براكين جهنم، ولن تكونوا من الغالبين قالوا: نثقْ بقدرتنا، وتعال معنا نكون ظهيراً لك، ونحن لك من الناصحين.

زجرتهم بشدة: من يبقى لزوجي وأولادي وأملاكي إن أطعتكم يا مجانين؟!..

ولولا ابتعادي عنهم لانهالوا عليَّ باللطم واللكم والصفع والصقع، فهم في فورة غضب منذ ظهور الأشباح.

وتستمر وشاية الشُذاذ للقرصان: هذه البلدة ميمونة ميسورة، يقل نظيرها، فعند أطرافها تلتقي الأنهار وتحاذي نجودها الجبال، وتتصل سهولها بالبحر، ويكمن الدر في بطنها، إنها واسطة الأرض وقلب الدنيا.

ويأتمر الحساد، يعدون لها الأشراك والدسائس، وعيونهم تترصد حركاتها حركة حركة، ويلتف حولهم المارقة والمتلصصة، يلفقون لها التهم، ويؤلبون عليها المدن، وبرائحة غدرٍ مفضوحة يتوافد رسل القرصان للضغط على البلدة، والبلدة لا تخضع.

يغضب القرصان، يزداد سعاره، وشرهه للدم يتسع بلا أمداء، يسنّ الحراب، ويتهيأ لردٍ أقوى ينشر طقوس الرعب، ويعود إلى صخبه، ويشرب كأسه حتى الثمالة.

وتواجه جماعات الرجال وفصائلهم جحافل الأشباح بثبات، تتبعثر الجحافل مابين مرعوب ومدحول تُروّع أحلام القرصان، ويجنُّ القرصان، يضرب حول البلدة الحصار، وعجبت من فعل القرصان، كيف يستطيع جمع هذا الكم من الحقد متى شاء ودون أن تهتز له شعرة؟ ولعنته من مولده حتى لحده، وعلى اتباع الرجال، ولن تمرح الأشباح في بلدتي، فنما خاطرٌ في داخلي، ارتوى من ترددي ومخاوفي وحرصي على مابين يدي، استقام عودهُ وقال: مات الرجال ولم ترحل الأشباح فلا تدفع بنفسك إلى الهاوية.

تعوّذت من قوله، مصيبة إن بقيت ساكناً، فالدمار يفترس البلدة بنهمٍ، والموت خيّم فيها.

فاتخذ هيئة الحكيم النصوح وتكلم: دبّرْ حالك، لكل باب مفتاح.

صحتُ به: أوضحْ ألا ترى الهم فوقي.

قال بتهكم: ستظل شرقياً تطربه همسةُ ود، وتبكيه آهة حزن، ولا يفهم لغة العصر، استنجدْ بصديقك الواصل في المدينة، سيغيث لهفتك، وينفّس كربك.

قلت: العلة لا توجع إلا حاملها.

صرخ محتجاً: الأخيار في كل الأمصار.

خلخلَ أفكاري، وسببَ لي الصداع، وازنت بين الاحتمالات، والصداع يشتد، والكائنات حولي تدور وتدور، والأرامل والأيتام تطوّقني، والدماء تفرش الأرض، والغضب يتصاعد، والدخان يحجب الغيم، وروائح الخراب والتعفّن تصدم أنفي بقوة، غمرتني رغبة في الغثيان، ا نحنيت لهذا، تذكّرت أنّ أمعائي خالية، رفعت رأسي ليبدأ الصداع من جديد حتى فاز الخاطر بالنصر، وخطبت في المترقبين مني فعلاً: استعينوا بالصبر والرشد وضبط النفس، ولا يُعدم الصبور الظفر، سأزور صديقي الواصل في المدينة، فهو يشغل مركزاً رفيعاً فيها، لا تنبهروا، هذا من فضل ربي، في كل مناسبة تصله مني الحِلْي والجواهر، وما تشتهيه نفسه من الثمرات، يستحق هذا، فهو واصل إلى المكان الذي يريد ويده طويلة في دوائر المدينة، لقد ادخرته للمحن، سيؤمن لي نجدة تفوق التوقعات وتلعن جد الأشباح، سأعود إليكم بهذا حتماً.

صُدِمت زوجتي زبيدة، وكأنها تلقّت نعي عزيز، صمتت معترضة، ورست سفن التحذير في عينيها: ((من انتظر زاد غيره طال جوعه)).

وأخفَقتْ في إقناعي بالعودة عمّا قررته.

لم أهتم بها، فعقول النساء تبقى قاصرة، ولن أجعل من نفسي ومالي وقوداً لمواجهةٍ خاسرة.

سكت بعضهم وعاد إليهم بصيص أمل بعد حالك الظلام.

عارضني آخرون: لا تمرغ وجهك بالذل، ولا تولِ الأدبار، ويلحق بك العار، ما لهذا خُلِقت.

تركتهم، فطريقهم يفضي إلى نهاية مأساوية، وحين أنقذ البلدة سيبتهجون، وينصبون الرايات لعودتي.

***

عند باب الواصل أوقفني حاجبٌ متجهم الوجه، عاملني بتعالٍ على غير عادته، ولم أسلم من شر لسانه، أطلقت زفراتً حرى، وتواردت أحلام اليقظة، تصورت نفسي صانع معجزات، وبأمرٍ مني يسود العدل وتحسم المعارك، وتسقط السلاطين، وتتبدل الخرائط، وتتغير الجغرافيا. وكدت أقتحم المبنى، وأدخل ممرغاً أنف الحاجب بالتراب، وأعود، وأهب جسدي نتفاً للموت لكن الخاطر كان مكبحاً لشطحاتي الفكرية، فألهمني القدرة على الانتظار، وبعد أن خرج نفرٌ من أكابر القوم قادني دليلٌ إلى مكتبٍ فخم كثير الأنوار، حاضر الوقار، زكي الروائح، رائع التزيين وقال بجلافة: اختصرْ في الوقت والكلام أوقات "المعلم"ثمينة.

أجل سأسرع، لا شأن لي الآن في هذا العالم الحريري، فورائي بلدة تحترق، وقد لا يبقى نفّاخ نار فيها.

رآني الواصل مغموماً، نطق بسري، وأنا ساكت، لن أذهب معك إلى جلالة السلطان، فأنت سيد العارفين، سأترك زيارتي له لمسائل أكبر، واستناداً لما سمعته فصاحب الجلالة لديه صورة كاملة عن أحداث بلدتكم.

ورفع سماعة الهاتف، تحدث، وحجز لي موعداً مع السلطان وقال: أنت مكسب للمدينة، الصديق هنا يوضع على الرأس والعين، وخدمته واجبة علينا.

فرحتي لم تبعد عني كلام الدليل الجلف، فخرجت مستعجلاً، بعد أن أمطرت الواصل بوابلٍ من الشكر والدعاء، ودعوة في أحسن مطاعم المدينة.

***

في طريقي إلى السلطان لهثت بين الدوائر، أدهشتني لا مبالاتها بمصيبتي، انتقلت من مكتبٍ إلى آخر ومن واصلٍ إلى واصل، ومن مرؤوسٍ إلى رئيس، بست الأيدي التي لم أقدر على عضها، وأثقلتها بالمال، سأسمعهم صراخ بلدتي مهما كانت التضحية باهظة، ومع كل خطوة أخطوها يضيق أملي وتقل ثروتي، وينفض الصحب عني، كثيرون لم يردوا تحيتي، استمروا في تبادل النكات والحقائق المزيفة، ولم أحصد سوى الوعود ونصائح بترك البلدة والفرار من لظى ينتظرها.

وصلت مقر السلطان، انتظرت مع المنتظرين.

وجاء السلطان، واجهه سيلٌ من ذوي الحاجات بمصنفاتهم وأوراقهم وحججهم، فحال الحرس بينهم وبينه، وتفرّغ السيل في البهو، وعلى جانبي الممر الطويل، وأمام لوحة الإعلانات، رأيت في وجوههم متاعب ومواجع، وكلها تتلاشى أمام فواجع بلدتي.

اقتربت من عميد الحرس، والوقت يمر عليَّ كما يمر على الطعين، عرّفته بنفسي، ابتعد عني خطوات محترساً، رفعت ذراعيّ مطمئناً له: لا تظن بي السوء، فأنا أمشي قرب الجدران، وأنادي الأمان الأمان.

وبحذرٍ شديد دقق في أماكن وضع السلاح.

همست له: جلالة السلطان بانتظاري، ولقائي به قشة النجاة.

قال الخاطر: تريثْ فالزحام هنا يفقد الحليم حلمه، لا تكن دون كيشوت يضرب بسيفه الخشبي كل القلاع!.

صحت به: لن أتريث! سأفعل ما بوسعي، وليمثلوا بجثتي بعد هذا.

كررت قولي لعميد الحرس، غضب، صرخ مهدداً، وعلى وقع الصراخ تعكّر هدوء القصر، ودبّ الهرج والمرج، وفُتِح باب السلطان، اغتنمت هذه الفرصة، ألقيت بنفسي إلى الداخل، وكادت قبضات الحرس تطحن جمجمتي، وتخمد أنفاسي.

لم ينهض السلطان عن مائدته، ويترك شرابه المعصور من كروم بلدتي، ولم يكن كما تصورته فقد كان بارد الطباع، متكلس العواطف، مترهل الجسد، ويبدو كتمثالٍ شمعي محلى بنياشين وأوسمة ذهبية، استغرب لجاجتي! لم تلنْ عزيمتي، فتجارتي توقفت، وأملاكي خُرِبت، وبلدتي حوصرت وقد وعدتها بالخلاص، فليشتم وليهدد ما يشاء، سأعود بنتيجة ولن أرجع خائباً حسيراً.

عرّفته بنفسي.

وقفت مصعوقاً من إجابته!.

نُسفت الاحتمالات التي وضعتها.

استعدت اتزاني وتماسكي، فالدفاع حق مشروع لنا.

سأشرح له الحقائق مستخدماً كل قدراتي، فهذه فرصة نادرة لا يجود الزمن بها دائماً.

لم يسمح لي بهذا، توسلت بكل ما هو مقدس لديه، حاورته بكل وسيلة، وأفضل كلمة سمعتها "سنبحث المشكلة لاحقاً".

وضح لي استحالة ما أطلب، فتجندل حلمي: "أُكلت لحماً ورُميت عظماً".

وأحسست أني أسقط من جبلٍ شاهق الارتفاع، وأتردى مقهوراً في حفرةٍ آسنة، واكتفيت بتعليق لنفسي: خاب سعيك، ففي سمائك غربان وبوم، أنت منحوس حتى العظم، أينما تكنْ تدركك الخيبة، ليتك كنت نسياً منسياً، ضيّعت الوقت، ولم تحصل على المساعدة.

وخرجت بلا حول ولا قوة.

***

عدت إلى بلدتي، كان وجهها مخضّباً بالمأساة، والردى يتصيد الصغير والكبير، وجماعات الرجال بين كرٍ وفر في حومة النزال، وأبواق القرصان تقول: إنما نحن مسالمون. وصافرات الإنذار تزعق باستمرار وسيارات الإنقاذ لا تهدأ، والأجساد تتشظى، والأشلاء تتفسخ والأبنية تتهاوى، والملاجئ تزدحم، والأرزاق تُنهب، والأعراض تهتك، والمحرمات تباح، والأوبئة تنتشر، والجائحات تكبر، وتساقط الأشباح في ازدياد بين لحظة وأخرى، والشوارع تضيق بالجنائز، والجموع المشيّعة تهدر، وتتصدى لعنف الأشباح المسعورة، واحتمى أطفال ونساء وشيوخ بالمساجد والمدارس والكنائس لم يسلموا، ومن سلم صاده التعب والجوع والعطش والحرمان.

يا إلهي هذا فعل شياطين لا فعل بشر.

ودجَت ليالٍ وأغسقت، تشيّب الأجنة في الأرحام، وزفّت الملائكة أرواح الصغار عصافير لجنة قادمة وفاض الدم من الخيام والساحات والملاجئ والدروب والمعابر يخط مسار شروق.

رأيت زبيدة، وكدمات زرق على خديها، طبعتها ضربة قدمٍ عسكرية محتذية، كانت تقف عند قبر لم يجف ترابه بعد، عرفت فيه ولدي، وعرفت كيف قضى نحْبه، فقد لحق الرجال دون استئذان وعاد غربالاً من الرصاص، واجتاحتني سورة غضب وحزن.

لم تعرني زبيدة اهتماماً، ولم أجرؤ على محادثتها، حبست دموعها، ووجيب قلبها يزداد سرعة وأبدت لي الجفوة والاستصغار، مع أنها رأت فيّ الشعور بالندم والإفلاس والحزن والذنب المتفاقم ظل في موقفها هذا اتهام كبير يعذبني، يدنيني، ويحكم عليّ بأقصى العقوبات.

قلت: لا يحك جلدي إلاَّ ظفري، سأفعل ماكان عليّ فعله منذ البداية.

ركضت، وركضت، ولم أصل إلى الرجال، حاولت جاهداً اللحاق بهم من جديد، ولم أصل.

ضربت في الأرض على غير هدى، والمزق الآدمية تتطاير حولي، تعثرتْ خطواتي، ضَعُفَتْ قوتي فوقعت تكللني خيبتي: كنت عبد الدرهم والدينار وأسير الأوهام، تباً لعمري المعجون بالخيبات وحظي الأسود الذي جعلني لا أسلك سلوك الرجال، إني أستحق أن أُطرح ألف مرة في الجحيم.

وتمنيت لو أنَّ الأرض تُشق وتبلعني، ورحت في بكاءٍ حزين، وفجأة تطاولت الأعناق، وشَخُصت الأبصار هلعة، فقد رُميتْ مجدداً بحمولاتٍ نارية فتاكة، وتتالت آلاف الانفجارات تحرث الأرض، تفلق الصخر، وتنثر التراب، تقطع خطوط الإغاثة، وتضاعف الحيف، وترفع الدخان والعويل والضجيج والصراخ الفجائعي.

ركضتْ زبيدة بقوة، لم أعرف كيف مُدَّت بها، وعند كومة أنقاض توقفتْ، غزاها الخوف من فروة رأسها حتى أخمص قدمها! قذائف نارية صهرت حديد دارنا، فحّمت ما فيها، وبأعجوبة نجا طفلنا فقد كان يحبو بعيداً عن البنيان، التقطته، ضمّته إلى صدرها بفرح، أضحينا بلا قوت ولا مأوى، لم تهتم، أو تُشلُّ أملها.

وتبعتْ الأفواج اللاجئة إلى الخيام، وفي خيمةٍ وضيعة انزوت لترضع الطفل لعله يترك البكاء، تضع حلمة الثدي بين شفتيه الصغيرتين، ولم يتوقف عن البكاء، نظرتْ إلى الثدي، وجدتْ فيه الجفاف والخواء، عصرته ليدر بقطرات حليب، لا فائدة، جفّ الحليب، والبكاء يزداد، ومن امرأةٍ جاورتها عرفت أن ما جرى لها جرى لكل المراضع، لا حليب في الصدور ولا طعام في القدور.

درت في الأسواق، لا حليب في الأسواق، سألت الأقارب والأباعد، عدت فارغ اليدين، فلا شياه حية بعد إحراق المراعي والسهول.

مرض الرضيع، وقفت على أبواب الصيدليات ومخازن الدواء، لم أجد دواء، عطلوا معامل الدواء ومنعوا الدواء من الوصول.

اشتد مرض الرضيع، والمراكز الصحية خالية من العلاج.

حوقلت، وتألمت.

نام الرضيع بعد نوبات الوجع والبكاء، وغفت زبيدة، نال منها الإرهاق كبير المنال.

وخرجْتُ، فلن أبقى فريسة للقهر والمذلة، لم يعد لدي أخذٌ ورد، ولن أبقى جامداً كالأحجار، فعليَّ وعلى أعدائي النار، سيكون جسدي قنبلة في وجه الأشباح.

وقبل أن أتم تحركي أوقعتني رمية قناص، فقد تجاوزت مكاناً محظوراً، تحمّلت من الألم ما لا يطاق وفي فورة الحمى ومرور وقت لم أحسبه رأيت زبيدة في فراديس السعادة، والبلدة حرة لا بوارج حولها ولا أسلاك، والطفل في غاية الانشراح، يلهو في مرجٍ أخضر وفوقه سماء صافية لا دخان فيها ولا غربان، وأمامه علبة دواءٍ وجرة حليب.

وعجوزٌ تسرد لأطفالٍ لم يبلغوا أشدهم بعد: كان في هذا الزمان قرصان شره جبار، قُدَّ قلبه من حجر وحوله أعوان قساة غِلاظ يحترفون إرهاب البشر، أكل خبز بلداتٍ كثيرة ولم يشبع، فمعدته تنادي هل من مزيد فأكل خبز بلداتٍ أخرى، وحين رأى خبزنا شهياً مستديراً أشقر، وعلى حين غفلةٍ منا بدأ يلتهمه، اكتوى بحرقة تلوى كالمسموم، وتقلصت معدته تقلصات مؤلمة تلاها إقياء تركها خالية خاوية.

❑❑❑

وجوه راحلة

قصة: ليلى مقدسي

ترحل الوجوه ويظل أثرها يغور بعيداً..

لماذا تحرقنا الوجوه ويؤلمنا الأثر؟

1) وجه لميس

من خلف النافذة الزجاجية، يستيقظ في رأسي المتعب غضب الذكريات، وترتسم السنوات التائهة في مدارات الزمن. أربعة عشر عاماً وأنا مشدودة إلى غرفة قفصها يخنقني، يجعلني أحلم بالتشرّد في اللامكان واللازمان...

لماذا تهاجمني وجوه الأحبّة وقد سحقت قوتي، يا لهذه الوجوه التي أحببتها وكرهتها. ماذا تمثلين الآن؟.. كنت من بعضي ومني، وحصارك أفقدني حرية أن أحيا، أن أفتح صرير أبواب الزمن الصدئة.

من غبار اللحظات يطلّ وجه لميس، الطفلة التي احترق وجهها البريء باليتم بعد أن توفي أبي ثم أمي خلال أعوام متتالية، ووجدت نفسي وحيدة مع لميس الصغيرة والبؤس يتقطر من أعوامها الخمسة. سأكون لها أماً، وأجرجر يتمها إلى أحضاني، وأنفاس حناني تغمرها، فتكبر لميس وأسرق لها من ذاتي كتل أمومة لم أذقها بعد..

أسرع إلى مدرستي ووجهي يتألق حيوية، ويشعّ أملاً. وأرى في وجوه طالباتي وجه لميس البريء المشرق. أنهي عملي. تنتظرني لميس، آخذها معي، نركض معاً، نتسلى بقطع الشوكولا والسكاكر، وتنشدني أغنيات الفرح. نسرع إلى المنزل تسبقنا ضحكاتنا. أنهمك في شؤون المنزل، وتنهمك لميس في دروسها. ويأتي بقية الأخوة من مدارسهم. ومشاغبات لميس تشعرها أنها منتصرة بدلالها على الأخوة.

ومساءً أغني لها بصوت مبحوح باللوعة، وأطبع على جبينها قبلة النوم. تغفو لميس وأنا بين زحمة كراسات الطالبات، أصححها، أسطّر ملاحظاتي على أوراقها. وحين يمتصّني التعب والسهر أغفو قربها ويغرق البيت في أحضان الصمت، وجدران ترسم آهاتي وخطوط مسؤوليتي. لماذا يا أمي تركت جسدي المتعب المهدود بين أعوامه العشرين موزعاً بين لميس والأخوة والعمل والمنزل؟ ألأحسّ أني عجوز هرمة؟.

مرات كثيرة كأي فتاة من عمري، أبحث عن وجه الأنثى في المرآة، فأرى انعكاس الرجولة والأنوثة معاً فمن أنا؟

.. ما زلت أحلم برائحة لفافة تبغ رجل يبثّ دخانها في وجهي، مثيراً جسدي الذابل المنهك، يأتيني من بين الضباب والحلم إنسان ما يرسم الشهوة في ملامح وجهه المتلهفة، يلاحقني، يداعب خصلات شعري وأنا في عتمة

غرفتي بنوافذها المغلقة. أسمع ضحكته، وشوشته، ولا أعلم من أين يتسرّب إليّ؟.. أشدّ على يده، يصفعني الحلم فأصحو.. يد لميس تشدّ على يدي، ووجه الحبيب يزحف متوارياً، وجه لا أعرفه ينبهني أنني أنثى.

ضباب يتكاثف ويرسم دوائر، ودوائر حلمي الزائر أرجاء ظلمتي المتوحدة بها..

تزورني إحدى الطالبات، والتي أصبحت صديقة دائمة لي، أحسّ معها بالطمأنينة ربما لأن ظروفها تماثل ظروفي، فامتدّ خيط ودّي بيننا، ورغم ظروفها العائلية والصحية تحرق ذاتها لتبقى متفوّقة في مادتي التي أدرّسها (مادة اللغة العربية). وأغذيها بالكتب، وأقرأ لها خواطرها ومنثوراتها.

أصبحت "رحاب" مألوفة في منزلنا وصديقة للميس، تنزهها، تساعدها في دروسها، تخفف عني وحدتي. ونغوص في الحوارات ونقرأ الأشعار..

في إحدى زياراتها..

شربنا قهوتنا، تحدثنا ونحن ننتظر مجيء لميس التي كبرت، وربيعها المشرق تتفرع أزهاره عن أربعة عشر عاماً.

. تأخرت لميس يا رحاب .؟..

وانبثق الخوف من عيني، واستعر القلق حول عقارب الساعة التي تتمطى عن ساعة من التأخير، ورحاب تنزع قلقي بأحاديثها الناعمة، ولكن في أعماقها تخفي قلقاً مثلي. وأحسست بانقباض يشدّ على صدري والساعة تقفز متجاوزة ساعة أخرى، وتنشب أظافرها في وجهي فأقفز ملتاعة:

. لميس.. لميس، يا رحاب هيا بنا إلى مدرستها.

لم أتمم بقية كلماتي، وصراخ جرس الباب مزمجراً يرن في طنين أذني. أفتح الباب، أتبع الصوت، أخرج.. فقدت المقدرة على النطق، في شارع مبهم ألحق خطوات الرجل، فقدت وجهي وانهارت قواي، أستند إلى رحاب، وجوه تتراكض، تولول أصوات وتصرخ مشيرة إلى كومة من "بالات القطن"، هوت من شاحنة على بعض الفتيات والمارّة على رصيف الشارع. عذاب الاحتضار تفشّى في شراييني. أفتح عيني بصعوبة:

. .. لميس.. لميس

وبقع الدم ترسم عضاتها على الأرض المتشربة حزني. أنهض من غيبوبتي، ويد الطبيب تربّت على وجهي. يحاول بكل مشاعر إنسانية أن يقول شيئاً، وفي عينيه نظرات تعزية مفجعة.

يبكي المطر، تبكي رحاب، ولميس الصغيرة على أجنحة البياض، والآلهة، والأبالسة، والعرس مأتم حزن وفجيعة.. مراسم الدفن، وجهي المعفر بترابها. أسقط، أمشي، وأرى كل الوجوه حولي غريبة لا أعرفها، وأنهار في هوّة صمت وحزن لياليٍ طوالٍ ورحاب معي، وهدوئي المرعب جعلني صنماً خاشعاً أمام وجه لميس وبقي وجه لميس حياً ينبض في صدري. يحدثني بصوته الناعم:

. أنا لم أتركك.. إنما اشتقت إلى أمي..

ويتوارى طيف لميس خلف عذاب كل ليلة، وأنا قابعة بين جدران ترعبني.. حاولت أن أستحضر صورة الحبيب، الموشّى بأحلامي، فيغادرني وجهه.. أحدق في مرآة الوجوه التي أحببتها، إنها عارية إلا من وجهي الحقيقي الذي شوّهه الزمن والأحداث، أنظر في المرآة.. أنا نور،.. نور التي خططت تاريخ سنواتها العجاف، نور فتاة الثامنة والعشرين، الثلاثين، الأربعين الأرقام تحتل عمري، وصوت أمي حنوناً يتنامى إليّ:

. لا تخافي.. لميس معي..

. علّميني يا أمي النسيان.

يهبّ غبار كثيف على وجهي، ويرسم بمعالمه حزناً عميقاً صامتاً. لِمَ كان وجهي حقيقياً؟..

***

2) وجه آخر:

وجه آخر ابتسم في حياتي. وجه لا أعرفه، وحين عرفته.. فقدته.

وجه زميل لي في المدرسة، يقترب من وجهي بحنان غريب. أشدّ على يده الطيّبة بيد واهنة نهشها التعب والإرهاق.

قرع خفيف على بابي، أسرع ودهشة فرحي مخنوقة بحزني الخفي، يشع دفء لذيذ، صوته يناديني:

. نور.. سألوّن الحياة اخضراراً حولك.. وأنسى بقية الكلام، أهرب إلى المطبخ، أحمل صينية القهوة، نرشفها معاً، ويد رامز تغرق في شلال شعري، أتطلع إلى عينيه طفلة متسائلة وتضيع الغمغمات بين شفتيه، والجدران تنضح بالهذيان حولي، فالجميع رفضوا الإنصات لي "الحب . الأخوة . الصداقة . الزواج" وقد عجزت عن نسيج خيط يشدني إلى إنسان ما. لذا أواجه نفسي المنعزلة المقهورة والحروف التي أسطرها لكم هي الوحيدة الباقية لأنها تحتمل هذياني، حقدي، غضبي.

رامز تحدث ببطء..

ـ نور إلى متى تبقى الوحدة تحتلك؟.. سنوات خمس وأنا أنتظر قرار مصيرنا منك وهذا ليس معناه تخلياً عن مسؤولية أخوتك، لقد غدوا شباباً، وبإمكانهم الاعتماد على أنفسهم، وتكونين مشرفة على شؤونهم..

أحملق في وجوه الأحبّة الثلاثة:

. مستحيل.. وخدر الحنان يشدّني إليهم، هذا معناه أني تخليت عنهم، وعاهدت نفسي أن أبقى أماً وأباً لهم..

رأس رامز يسقط بين يديه وإحساسه بالأشياء دقيق..

. نور.. غداً يختارون حياتهم، وتحسين بوحدة الندم المشدودة إلى وجودك..

أنظر إليه، أرفض عرضه للزواج، وقسوة الواقع تصرخ في وجهي، تبعدني عنه، ورامز يرفض السكن في منزلي الصغير مع أخوتي، وهذا حقه الطبيعي في الاستقلالية. وأنا أرفض الانتقال معه إلى منزله.. والحب لحظة اختيار صعبة. وحين فقدته لم يسمع صوت ندائي البائس . أنت اخترت مصيرك . وكما توقع رامز، تفرّق الأخوة بعد أن تعب الزمن، أحدهم غادر إلى بلد شقيق والآخر سافر في بعثة دراسية إلى دولة أخرى.. والثالث لحق بأخيه ليتخصص في دراسته.. وكل شيء في الغرفة ما زال مكانه، أما الوجوه المحببة فقد تلاشت حولي، وجوه طالباتي، أتأملها، حين تفتّح الحلم مت أنا.

أبحث عن رامز، عن ذاتي التي فقدتها، لكنّ الزمن يطوى مرة أخرى، وياسر يفتح نافذة السيارة. دفء لذيذ من نسمة عابرة. يحدثني عن موت زوجته، وقد اختارني لأكون شريكة حياته، تحدث، وتحدث وأنا شاردة، أوقف سيارته

أمام بنايته الضخمة. نعبر الممر وعلى جنباته تتكسر أهداب الزهور العطرة، تبتسم ريم تعانقني. وبمرح رامز يقول:

. أحضرت لك صديقتك يا ريم..

. نور دائماً غابة منفية مشحونة بالألم، وسوف تنسى معنا ما عانت..

وكانت ريم ساحرة واستطاعت إقناعي بأخيها. وزرعت بدار رامز وبدأت الحديقة تكبر، وعشت زوجة أرستقراطية وأماً لطفلة، وكيف لم أعرف رامز على حقيقته. أدور في شوارع لبنان الغريبة، أتمنى الالتصاق بأي شيء.. بأي إنسان يحميني، وأعود لأن صوت ابنتي يحميني، وأعود لأن صوت ابنتي يناديني وفيها بعض من لميس وعذوبة شفتيها. أركن مع ابنتي منزوية. وتسقط في قاعة الاستقبال الفخمة الأنوار الباهتة، وعبق روائح الخمرة وضباب دخان السيجار . المستورد ومائدة القمار تضج بالخسارة والربح.. هكذا كل ليلة أشهد مسرحاً لا معقولاً. أحنّ إلى منزلي. أبحث عن هدوء لحظة بين الضحكات والقهقهات والغمز واللمز. يفتح الستار على مشهد آخر، هذه السيدة في ثوبها الضيّق، والأخرى في ثوبها المخملي، وأخرى تتمايل مترنحة سكراً في وحشية الأحمر الفاقع، وهو يتنقل مختالاً، وعليّ أن أرى كل يوم أفعى تتلوى بأثواب منوّعة، وأساليب منمّقة بإغرائها، والشهوة الشرهة تنفر من عروقه، تتناوب السهرات وكل يوم أنثى جديدة ومضخة الخمرة تصعقه.

الآن اكتشفت سبب موت زوجته، وحين تتسلّ خيوط الفجر الأولى يلهث بشخيره وينام.. وفي فترات الراحة، وحين لا يجد أفعى تناسبه يأتي إليَّ، ينهرني، يجد في جسدي لذة مؤقتة وضرورية لواجبه الزوجي..

أي عدل يجعلني أنقاد إليه كالشاة المذبوحة؟ أي عدل يرغمني أن أحيا مع لياليه الحمراء وبقايا الولائم تثير الاشمئزاز ولا بدّ أن أقوم بدور الزوجة المشرفة على شؤون الخدم والترتيبات؟. الأعوام يبتلعها الزمن.

وانغمست منقادة إلى عوالمه لأبقى مع ابنتي التي تزيد في عذابي. أزداد احتراقاً، أشتعل غضباً وهو يردد ساخراً:

. "أنتِ امرأة بسيطة، لم تعتادي الحياة الراقية، رضعت الفقر فكيف لا تعيشين راضية في القصور؟.. انتشلتكِ من بيئتكِ.. و..

وسيل كلامه يزداد شراسة. ونزعت خنجر حقده المسموم، والسيارة تعبر بي وهدات الدروب الطويلة. وأنفاس . لمى ابنتي . تشدّني إلى يقظة ممزقة.. ويزداد ضيقي ونظرات ياسر اللامبالية تلاحقني وتغرس الذل في آلامي.. لن أستسلم.. أستجمع بقايا الثقة وأسافر إلى مدينتي، أسكن بمعهد الراهبات وأعود للعمل.

أعوام ثلاثة وأنا أعمل بالدير وأعيش مع لمى التي تنمو وتكبر بلمسات حناني.

يوم تزوجتك تركت عملي، هجرت مدينتي، ولم يخطر ببالي أني سأصبح رخيصة لديك. أنا فقيرة يا سيد ياسر، ولكني لا أتنازل عن كرامتي وكبريائي رغم أنك كنت تتلذذ بإهانتي، وكنت أحتمل كونك تخطئ وأعطيك فرصة للتراجع من أجل ابنتنا. تحمّلت حتى يدك القاسية التي صفعتني، وما زال وعدك الحاسم بتغيير كل شيء يمر عبر سكون انعزالي مع ابنتي. ويطغى صوتك على ضحكات لمى الفرحة بك أو ربما لرجوعك نادماً، وتهتز غرفتنا فرحاً. وأطبق عيني بسلام طفل ما دام فجر جديد سيبدأ في حياتنا.

وعدنا معك.

وعلى شرفة قصرك عدت خائفة وضائعة. فبعد فترة وجيزة عدت متخاذلاً عن وعدك. وعادت غربتي وضج صخب

ضيوفك ولياليك الحمراء، أتحسس لمى، ذلك الكائن الطيّب البريء وأتأملك وأنت تداعبك غانية، وتغمز لك أخرى وترفع كأسها، وأنا في قاعة السأم مع ابنتي.

لماذا تحايلت بخبثك وأرجعتني من المعهد ومن المدينة، ثلاثة أعوام أمضغ الوحدة والصمت بهدوء بارد. لمى تضمّني بعنف، تتشنج، تدوس بساط دمعتي بقدميك وتنتزعها مني وتسافر بها إلى بلد أجنبي لتتم لها تعليمها العالي..

أأعدتني لتكبر لمى وتغتصب أمومتي من أعماقي؟

هويت على المقعد، أتوسّل بكل لغات الرحمة أن يتركني في قصره ريثما تعود "لمى" ولكن أصابع ظلمه رعفت القسوة وهو يطردني كحشرة بعد أن جرّدني من أمومتي وإنسانيتي بورقة طلاق، وتركني أتخبط في بلد غريب..

***

3) وجوه أخرى:

تسخر مني الشوارع، والوجوه تحملق بي. أطلّ على مدينتي، أبحث عن أخوتي بعد عودتهم إلى الوطن. كآلة أصافح أخي وأنا أبتلع دموعي. أبتسم، أغني، أصرخ، ألعن، أكفر، يخنقني الغثيان. أرتعد، أهذي. رعب الأخوة، غضب زوجـــاتهم، مشـــهدي البـــائس، أعصـــابي المنهـــارة.

انتشرت رعباً في وجودهم. أتقيأ الغضب، لم أحتمل أكثر، أهرب إلى الشوارع من وجوههم القاسية، أتحدث كالعجائز، أهتف، أستجدي الرحمة، وأحمل بجواز مرور مزوّر إلى مستشفى الأمراض العقلية.

لماذا اغتالوا لحظة ضعفي، ورفضوا مساعدتي..؟

أستسلم للحقن المهدئة، أغيب وأصحو، والأيدي القاسية تنغرس في جسدي، وتنهش أعصابي.

بعد أعوام،

يطل وجه طبيب إنساني يصرخ في وجه القتلة لأنه عرفني، يحدث بذهول الابن الحنون. لقد كان تلميذاً في مدرستي، وبدأ يبذل أقصى جهوده لينقذني من الأصابع القاسية التي هشمت بقية أعصابي.

يسألني:

. كيف احتملت كل ما فعلوا بك؟..

يفهم من صمتي ويمسح بحنانه آثار الجروح من شراييني. يفرد لي غرفة في المشفى. يزوّدني بكتب كثيرة، يزورني يحاورني والرضى يقطر من عينيه لأن الروح الميتة بدأت تنتعش ببطء. فأرسم شبح ابتسامة على وجهي لأشعره أني مطمئنة وقد وجدت معنى الإنسانية في وجهي الحقيقي.. وحين تنتهي زيارته يعود زحف الوجوه إلى غرفتي، وحشد من الصور والأرق تطن في رأسي وعشرات المشاهد تتراءى على جدران فارغة حولي، ويفور حقدي على وجه ياسر الذي شرّدني واختار لي هذا المصير المفجع.. أرتعد منه خائفة.. أربعة عشر عاماً في الغرفة المنفردة، والمشيب خطّ رأسي، تطلّ وجوه، تخنقني وجوه أخرى. ووجهان حبيبان قريبان نائيان هما وجها الحب . لميس، ولمى . معي تحت وسادتي. مأساة مروعة أن يقتلنا اللاحب، يقتلنا أن لا أحد يفهمنا، في فترات متباعدة، صوت أخي يؤلمني لأن فيه شبه اعتذار حنون، أنظر إليه من زجاج غرفتي، يحمل لي بيضاً وخبزاً وفواكه، لأني رفضت بإصرار طعام المشفى. أحدّق فيه بلهفة، ألمح الضعف في مقلتيه، صوته الخافت:

. إنها جريمتنا جميعاً.. نفوسنا الضعيفة، وجوهنا القاسية.. وجهك بقي ناصعاً بتحمّل الكبرياء والعذاب..

أقطع الصمت بيننا، أرسم ابتسامة باهتة صوته يتوسل ويبرر:

. سبب النفور الرعب في وجهك، والهذيان في كلامك.. وصراخ القهر على شفاهك.

. ماذا تريد يا أخي.. لا تأسف لي..

ما زلت أرتعد كلما لاحت في مخيلتي الوجوه الصلبة التي لم تفهم معنى ضعفي وانهياري..

صوت صديق قديم يتسرب للإقناع، حقيقياً عارياً، صوت مفعم بالنفحة الإنسانية. إنه يعرف حكايتي وتعرف أكثر من شرح طبيبي، وفهم أكثر من الجميع لماذا كان لي الحق أن أهرب من الوجوه التي أحببتها..

مدّ لي يده بثقة، وبمساعدة الطبيب، ابتدعا معنى البدء لحياتي من جديد فانتشلت من قفص غرفتي، وبجهود جبارة استطاعا إقناع أخوتي بالتوقيع على ورقة الإفراج عني بعد أربعة عشر عاماً..

لملم هذا الصديق الحبيب المخاوف والرعب من عمري الممزق، كأن أنيساً مخلصاً وهو يبذل ما بوسعه لإنقاذي. ربما لأن وجهه أقل حباً من كل الوجوه التي أحببتها بعمق وتفانٍ، لأنه غريب، أودعني في دير للراهبات منعزل وبعيد عن المدينة، حملت أمتعة كتبي، وورقة حريتي.. ووعدت الطبيب أن أكتب حكاية العزلة بكل أبعادها: (النفسية والجسدية والعقلية). وأرسل ذاك ا لصديق رسالة إلى ابنتي بعد أن استدلّ على عنوانها، أنوء بثقل القلق، أمضي الشهور، والأيام تركض مسرعة وأنتظر الرد، ويقتلني في شيخوختي قلق اللا حب، واللا فهم الذي نفى معنى الإنسانية والانتماء.. هذيان الأرق في هذا المكان الهادئ، كالعزلة الأبدية، يبكيني ويضحكني. أمحكوم عليّ أن أنفى دائماً بين الخفق اللاهث لزمن انتظاري المستمر..؟..

عجباً من تناقضات الأقدار، لماذا اسمي نور وكل ما حولي ظلام؟.

❑❑❑

الأحفاد

قصة: نصر محسن

لم يصدّق أهالي القرية المجاورة ما رأوه في قرية "دير الغنم"، لكن الأمر لم يعد يحتمل الشكّ بعدما أصبح حقيقة ماثلة أمام العيون. البيوت مهدّمة، وأطراف الشارع الرئيسي، وجوانب الدّروب الضيّقة غطّيت بدماء ممزوجة بالحصى والتراب، حتى شكّلت طبقة غضاريّة بنّية اللّون متشقّقة بخطوط عرضيّة متعامدة مع الإسفلت ذي اللّون المختلف أيضاً.

جميع أهالي "دير الغنم" ماتوا، أو أُبيدوا. إن لم يكن جميع الأهالي، فإن أغلبهم قد مات، لأن بعضهم استطاع الهروب قبل حلول الكارثة. ولم يتوقّف الأمر عند قضيّة الموت أو الإبادة، بل إن معظم الأهالي قد أُكلوا، صاروا غذاءً لكائن خرج فجأة من مكان مجهول، وزحف باتّجاه القرية، ثم دخلها، وحصل ما حصل.

وكان راعي "دير الغنم" قد صرّح منذ شهور قليلة بأنه رأى حرباء ضخمة قرب النهر القريب، اتّهمه جمع من سمعه بالمبالغة أو الكذب حين قدّر لهم طول الحرباء وحجمها، قال إن ضخامتها تعادل ضخامة ثور كبير، وقال إنه صادفها أكثر من مرّة، لكن أحداً من أهالي "دير الغنم" لم يصدّقه، وخاصّة بعد أن رافقه بعض الرّجال ليثبتوا له أنه يتوهّم، وحذّروه أن يتّهمهم بالسّذاجة بعد الآن، وكانت نتيجة مرافقتهم له أنه أصبح كاذباً، وأنهم أكثر وعياً وعقلانيّة.

وفي أحد الأيام عاد القطيع دون راعٍ، فراح الناس يتفقّدون دوابّهم، ظانّين أن الراعي قام بسرقة الدواب، ثم هرب إلى مكان لا يصلون إليه، ورغم أن بعض الفتيان شاهدوا بقعة دم كبيرة على بلاطة عند ضفّة النهر، لكنهم لم يعيروا الأمر أيّ اهتمام.

وحين بدأ الأطفال يتناقصون في "دير الغنم" أخذ الشكّ يغزو الأهالي، مترافقاً مع أحزانهم الجليلة عند كل حالة فقد أو ضياع لطفل أو رجل أو امرأة.

الأطفال أخبروا أهاليهم أنهم شاهدوا كائناً ضخماً يشبه الحرباء، يعبر سريعاً مبتعداً عن ضفّة النهر، ليغيب داخل الدّغل الكثيف، رأوا ذلك أكثر من مرّة، وكانوا يعودون إلى بيوتهم بعد كلّ مشاهدة لذلك الوحش، يرافقهم رعب شديد، وشعور بانعدام الأمان، حتى هجروا النهر والسباحة واللّهو، متحصّنين ببيوتهم، ولائذين بآبائهم كمحاولة أخيرة لتفادي موت محتم بشع.

انتقلت أخبار "دير الغنم" وما جرى لأهلها، وما زال يجري إلى بعض القرى المجاورة، فتولّد إحساس بالتعاطف ومشاركة الجيران المفجوعين أحزانهم، واطمأن سكان القرى البعيدة، وحمدوا الله على أنهم بعيدون عن النهر المشؤوم،

المسكون بالأشباح والجنيّات والحيوانات الخرافيّة. هكذا كان تقدير الأمر بعد سماع الأخبار عن تلك الحرباء العجيبة، وعدم جدوى تكذيب أيّ نبأ يصل من "دير الغنم".

الخطر لم ينته، ولم يبتعد كثيراً عن أهالي "دير الغنم" بعد اعتصامهم في البيوت، وعدم مغادرتها إلاّ في الحالات الضروريّة، وإنما كان يداهمهم كلّ يوم، فيخطف ذلك الكائن الغريب المرعب شخصاً أو شخصين، وربما أكثر مع مرور الأيام، ثم يعود إلى مخبئه قرب ضفّة النهر.

هاجر بعض الأهالي هاربين إلى قرى مجاورة، أو إلى المدينة البعيدة لاجئين إلى أقاربهم، أو متابعين حياتهم هناك بعيداً عن "دير الغنم" وعن النهر المشؤوم. وقبل أن يفكّر الناس بنزوح جماعي، يتركون على أثره بيوتهم ومزارعهم ودوابهم، مؤثرين سلامتهم وسلامة أطفالهم على كل خسارة مهما بلغت، فالأهمّ هو السلامة، سلامة النفس والبنين، ويبقى الرزق على الله. قبل أن يقرّر الناس الرّحيل الجماعي والانتقال إلى مكان آخر، داهمهم الوحش الأسطوري، وقد كبر كثيراً، وأصبح أضخم بكثير ممّا سمعوا عنه من الراعي المفقود، أو من الأطفال المتوهّمين، وأكثر إيذاءً عمّا كان يقوم به، فقد تحوّل إلى جبل صغير متحرّك، يزحف باتّجاه "دير الغنم" لِيَلْتَهِمَ الأخضر واليابس، ويأكل الحيّ والميت، ويهدم البيوت المتماسكة والمتداعية، ويجعل من "دير الغنم" ركاماً من الحجارة والأشلاء البشريّة المتناثرة تحت الأنقاض، وعلى جوانب الدّروب.

لم يعد ذلك الكائن المتوحّش حرباء كبرت رويداً رويداً، متغذّية على اللّحم البشري حتى غدت على هذه الهيئة، وإنما وُجد على هيئته الأخيرة في القرى المجاورة لأنقاض "دير الغنم" وهو سينمو دون شكّ، ويزداد ضخامة وخطراً، هذا ما أكّده رجال الأمن والدّفاع الذين قدموا من المدينة بعد شيوع الخبر، واستطاعوا أن يلتقطوا أكثر من صورة لذلك الوحش المختبئ، والذي قد يظهر في أيّ وقت، وفي أيّ مكان. لذلك نسخت له آلاف الصّور، وألصقت في الشوارع، على واجهات الدّكاكين والبيوت، وفي الساحات العامة، وكُتبت في أسفل كل صورة تعليمات عن كيفيّة التعامل مع الديناصور الجديد، وأفضل الطرق والوسائل للهروب عند مهاجمته للشوارع أو البيوت. ولم تنس السلطات أن تهدّئ من روع الناس، وتطمئنهم بأنها تسعى بشكل حثيث ليلاً ونهاراً للقضاء على الديناصور.

أصبح اسمه الديناصور، أثار هذا الاسم سخرية علماء الأحياء في كل مكان، كان ذلك واضحاً عبر كلّ لقاء يجري على شاشة التلفاز، أو من خلال الإذاعات المحليّة، لأن الديناصورات . على رأي علماء الأحياء . انقرضت منذ ملايين السنين، ولا يمكن أن تظهر من جديد. وإن ما يتحدث عنه الناس، وما شاهده بعضهم ما هو سوى وحش آخر، قد يكون ذا خطر أكيد، لكنه ليس ديناصوراً على أية حال، وباعتبار ذلك الوحش وحيداً، فمن السهل القضاء عليه والخلاص منه، ولا يتطلّب ذلك إلاّ قراراً جادّاً وحاسماً من السلطات، وذلك بأن توجّه رجالها المسلّحين للقضاء عليه. وإن لم تكفِ البنادق الآلية، فلتكن القنابل أو الصواريخ الخفيفة. بل إن علماء الأحياء طرحوا رأياً آخر، وهو أنّ على السلطات الدفاعيّة أن تحاول الإمساك به حيّاً، وسيكون ذلك مفيداً لدراسة هذه الحالة، وقد يسعى علماء الأحياء بدورهم إلى محاولة تدجينه بعد إيجاد طريقة آمنة لتكاثره.

وقد كان لرجال الدين دورهم الفاعل أمام هذا الخطر المفاجئ فقد راحوا يقيمون الصلوات الخاصّة، ويبتهلون صادقين إلى الله أن يزيل هذا الكابوس عن عباده، الكابوس الذي راح يخيّم على كل أسرة من أسر تلك القرى المتناثرة، ويجنّبهم عاقبة الشرور التي ازدادت وتكاثرت بسبب بعض المتمرّدين أو الفاسقين، وينجيهم من تلك العواقب، ولا يملكون حيال ذلك إلا التضرّع بصدق وخشوع، ودعوة الأهالي إلى التمسّك بالإيمان والطاعة لله، وتربية الأبناء تربية دينيّة سليمة، تكون أساساً لبناء اجتماعي معافى، يُبعد عن أهله عواقب ارتكاب المعاصي.

كما أكّد رجال الدين على دور المعلّمين في المدارس، بمضاعفة المواد التربويّة، والتقليل . قدر المستطاع . من ساعات المواد العلميّة، والابتعاد عمّا يثير الخوف لدى الأطفال، كالتطرّق إلى وجود كائنات قديمة عملاقة، عمرها

ملايين السنين، وعدم تصويرها في الكتب، أو رسمها على الألواح. وحبّذا لو تشطب كلمة الديناصور، لما أصبح لها من انعكاس مخيف لدى التلاميذ.

استنفرت كل البلاد أجهزتها الدفاعيّة، وانتشرت الدوريّات حول القرى، وعلى جوانب الأنهار، مترقّبة ظهور الديناصور، وكان الرجال يعودون بعد اصطياد العديد من الوحوش الشبيهة بالصّور التي بين أيديهم، لكنها ليست بالحجم المطلوب، ممّا زاد في ارتباك السلطات وقد خرج الأمر من أيديهم، وأثبتت جميع التجارب عجزهم عن الإمساك بذلك الديناصور اللعين.

ويوماً بعد يوم غيّر علماء الأحياء آراءهم، فقد ظهر الديناصور على نفس الهيئة التي أثبتتها الحقائق التاريخيّة العلميّة، بل لقد ظهر أكثر من ديناصور، فقد أخذت أنواع عديدة من الزواحف تنمو بسرعة عجيبة، وتتحوّل إلى كائنات مرعبة، تتجوّل في كل مكان، تهجم وتفترس وتهدّم، ثم تعود إلى الاختباء. وقد لا تعود، فهي ليست خائفة، وقد شوهدت أكثر من حالة لوحوش تنام باطمئنان بين البيوت بعد وجبة طعام شهيّة، أو تتريّض حول أطراف القرى، وبين البساتين، أو تستحمّ أمام عيون الملأ بمياه النهر القريب.

حتى إن بعض الخبثاء الساحرين أشاعوا اعتقاداً أنه سوف يأتي يوم . وهو ليس بعيداً . تصير الديناصورات ساكنة للمدن والقرى، ويصير البشر كائنات ضعيفة هاربة إلى ضفاف الأنهار، ومختبئة في الأحراج والكهوف، وقد تبنّى هذا الاعتقاد مدرّس التاريخ القديم، حيث قال ساخراً:

. أجل. لا بدّ أن تعود حضارة الديناصورات.

وأكّد ذلك مدرّس العلوم الحيوية:

. إن بيوض الديناصورات تمتلك مناعة عجيبة، تجعلها قادرة على التفقيس في أيّ زمان ومكان، وذلك حين يكون الوضع المناخيّ مناسباً.

أمّا رجال الأجهزة الدفاعيّة فقد لجؤوا إلى دور العبادة وسكنوها، فهي المكان الأكثر حماية من هذا المدّ المرعب لحضارة الديناصورات.

❑❑❑

هذيان

قصة: سلام حربه

تعودت حضوره اليومي منذ فترة قرب المحل، يأتي والشمس قد عبرت كبد السماء والأفياء منحسرة تحت مظلة البناية حيث يحتمي محلنا من الصيف اللاهب ومن ارتعاشات الشتاء النديه.. يطل على الشارع شفافاً بواجهة زجاجية تتقاسم ضياءها طوابير الأحذية وسنين العتمة المعتقة المترسبة ندوبها على الجدران والزوايا والسقف الواطئ..

وقبل أن يصل عباس، بعطره النافذ، تنتابني حمى عمل أبدل فيها جلد البطالة وأرمم خيبة أبي، من ساعات بقائي في المحل بجدوى كاذبة وبتنظيف للأحذية وتلميعها وابتكار خارطة جديدة للتشكيلات والموديلات أشعر في النهاية بزهو فارغ ورضى يتيم وأنا أقف في باب المحل بانتظاره ومرارة تملأ فمي من زمن يمضي بلا طعم، هكذا تعلمت في حياتي الجامعية أن أقدس الزمن وأن لا أبذره إلا بالعمل والمواظبة بالدرس وربما وجدت في ملاحقة عباس واقتفاء نزواته وحضوره الطاغي تضميداً لانكساراتي ونكهة جديدة لزمن مشحون بالترقب والتذكر والانبهار.. لا أجد صعوبة في البحث عنه يظهر كالقدر تؤشر طلعته طقساً من طقوس الزمن اليومي يؤذن لدورة من القلق لتتعدى أصابع اليد من الدقائق لكنها تتناسل في الذاكرة سنين عديدة وعقود سخية من الألم..

يطل بقامته المديدة وملامحه الحادة، يحييني بيده أو بانحناءة من رأسه، ليقف وقفته اليومية المعتادة، منذ أكثر من شهرين، جوار عمود الطارمة البناية الإسمنتي الغليظ وليصوب كقناص، عينين حادتين باتجاه بوابة المصرف، ففي تلك البناية تجلس هناك، مشغولة، وربما مهمومة ترقع وجه الحبيب وتخط حدوده بالأرقام، فيما تنهشه الهواجس والظنون، في وقفته تلك ككلاب ضارية.. ستخرج بعد دقائق معدودات ليغرقا سوية في المسافة الفاصلة بينهما في وحل نظراتهما ويشربا من عطش صحرائيهما وينقطع كل منهما عما حوله يحلقان بأجنحة اللذة والخيال، يعبر أحدهما الآخر ليجدا نفسيهما بعد ذلك، منهكين، متعبين، تجلس هي لصق شباك السيارة لتنطلق بها وبأحلامها صوب دروب بلا منافذ، فيما يلملم أشلاءه وانكساراته ويهرب منكس الرأس تتيه خطاه في عتمة الضياع..

–كنت أقف في موقف السيارات القريب من بناية المصرف بانتظار أن أستقل السيارة التي توصلني إلى بيت أختي في أحد أحياء المدينة.. كنت أزورها في أوقات متقاربة، حاملاً معي في كل زيارة صنوفاً من الفواكه والخضر من محلي للبقالة.. أمد يدي إليها بمبلغ من المال يعينها على بخل زوجها والذي اقترنت به هرباً من قسوة وظلم أبي، أختي لا تستغيث بأحد، وحين يجور الزمن عليها، تتعلق برحمتي، ورغم إني لا أقدر على مواساتها بالكلام ولكني أشد على يدها لتصبر وتتجلد على قدرها ويظهر أن لعنة أبينا قد تلازمت مع خطانا الأولى، اللعنة التي كافأتني بعاهة قاهرة، ركلتني بعيداً، اجتر الهموم دون صوت، وتظافرت مع زوج أختي لتحيلا جدران بيتها مملكة للجحيم.. رأيتها

صدفة.. أنا أحب الصدف فهي تأتي وتروح دون ميعاد، لمحتها تخرج من بوابة المصرف الكبيرة وتتجه حيث أقف في موقف السيارات، تميس في مشيتها ولا أعرف لم تبادر إلى ذهني وهي تدور في فلك محنتي، مجرتي، درب الآهات الصامتة، الليل والقمر، فكل شيء يشرق بنقيضه ويسطع الوجه القمري بالشعر الفاحم.. في حينها ملكتني أنانية مريضة وحب امتلاك رهيب وحين مرت بقربي نفذت رائحتها بجسدي ونبت في روحي جناحان وحتى لساني الميت فقد شعرت به ذرياً قد تتراقص عليه الكلمات إن حاولت النطق.. ولكن لم تمهلني الدهشة، لاستفيق وهي تجلس في سيارة الركاب لصق النافذة، تنطلق السيارة، لأصحو من حلم قد لا يتكرر حتى في اليقظة.. لم أجد أمامي لأتحقق من كل ما رأيت إلا أن ألتفت لأجد صديق طفولتي سلام وابن محلتي يقف في باب محله للأحذية والذي لا يبعد سوى أمتار عن حيرتي، ابتسم كلانا وارتسم على ملامحه حزن شفيف... حزن تتلون به التعابير والقسمات من شهقة الانفعال واتقاد جمرة دفينة تحمر لها العينان وتتقبض بها الملامح مؤازرة لمحنة صديق.. لم أزر أختي ذلك اليوم، ووجدت نفسي في النهاية عند حدود أرض منسية مقفرة.. ومنذ ذلك اليوم ابتدأ لدي تاريخ جديد وشعور بالزمن كثيف تخططت فيه أيامي القادمة، أيقنت أن الأيام التي نحياها ونسترجعها على الدوام، أيام جريئة، تستوطن بقوة في الذاكرة.. وربطت الزمن إلى يدي.. وعجبت لعقاربه إذ تمضي متباطئة تلتهم نصف النهار في محل البقالة.. وتمسح الزمن سريعاً، من نصف النهار الثاني ساعة انتظار الحبيب وتكتيكاتها تغفل عن زفراتنا الملتهبة ووجيب قلبينا المحتدم لتتباطأ همته ثانية متسللاً إليه الملل وليتوقف في منتصف الليالي في العينين المسهدتين وهما تعدان النجوم وتكتحلان بخيوط صباح جديد.

–عرفت لم يتواجد عباس يومياً في ساحة وقوف السيارات أمام محلنا في مثل هذه الساعة وعيناه جاحظتان، لا ترمشان، تسجنان بوابة المصرف وراء أهدابهما إن أطبقتا.. حتى إن ظهوره اليومي في نفس الوقت وعلى مدى أيام الأسبوع، عدا الجمعة، قد أفادني كثيراً فلم يعد يهمني زمن ساعتي اليدوية ولن أنقب بعد في الأحذية أو في بطون الكتب عن شاغل يفتت ضجري وأنا مزروع لوحدي في محل أبي حيث تقاسمت معه، دون اتفاق مسبق، ولسنين طويلة ساعات العمل في أيام العطلة الصيفية... يذهب أبي ليبرد ساعات الظهيرة اللاهبة وينزوي مع أمي في عتمة بيتنا الرطبة يجتران أحاديث لا تنتهي عن العمل وكساد الأحذية وضجر الانتظار من زبون قد يأتي وقد لا يأتي فيما أتقلب أنا في وحشة منتصف النهار أمنّي النفس بطارق يبدد سكون المحل المضجر وينشلني من بين روائح الأحذية وموديلاتها العديدة ومناشئها المتباينة من معامل إفرنجية في أقصى الأرض إلى صناعة يدوية ماهرة لا تبعد سوى حزمة من أذرع عن محلنا.. وفي الفترة الأخيرة، في زمن الشهرين، تشكلت لدي هواية جديدة، رغم ألمها لكنها طوقتني بأذرعها لينساب الزمن منها مترنحاً، موخزاً وحتى مجيء أبي من البيت، وتحللت بسببها رقابتي لأحذية المارين من أمام المحل وعابري الشارع ومنتظري الحافلات أمام محلنا.. أثخن حضوره صفاء الظهيرة وبلبل عباس بصمته نبضاً لمكان وحركة لزمان لن يؤوب وبدد الملل من طول انتظار غير مجد وقلبت بحضوره ذاكرة أيام منسية ورتقت ما تقطع من وشائج شاحبة من زمن ما زلنا نتنسم عبق أيامه، لا فرق، فالكل سواء، وحتى عباس فقد كان يسابقنا رغم عاهته المستديمة وتضخ فينا رؤيته، نحن أصدقاءه، وعبر السنين أطياف أحلام جديدة..

في هذه الأيام بت أنتظر مجيئه قرب المحل.. يأتي والدوام في المصرف يشارف على الانتهاء.. يقف بزاوية منفرجة النظر، أمينة الضلال، بأناقة متجددة وألوان متدرجة كطقوس نفسه.. لباسه سر من أسرار شخصيته فهو منذ صغره ينتقي ملابسه بذوق مفرط، يورد هندامه بحدائق ملابسه.. لم نصادفه يوماً، نحن أبناء محلته سواء في النزهة أو في اللعب بملابس حائلة اللون أو مدعوكة.. كان يثير حسد وفضول معظم أقرانه، فجميعهم يقي نفسه من تقلبات الصيف والشتاء بلباس واحد في كل موسم توهن الشمس القوية خيوطه في الصيف وتتعكر ألوانه وتغمق في برودة الشتاء القاسية.. في فصول الدراسة وطيلة مرحلة الدراسة الابتدائية لم يكن يعي اللعنة التي أصابته وخطواته الصباحية تداعب بمرح، كأقرانه، طلاب المدارس إسفلت الشارع وقوس قزح ملابسه الطفولية تزرع الورد والفرح على وجهه ونظراته تتنقل بيننا كفراشات تحط على وجوهنا وحقائبنا التي تنوء بها ظهورنا نحن طلاب المدارس وأبناء محلته ما أن

تلوح بناية المدرسة إلينا حتى تحث خطانا السير فيها تقصر المسافات بين قدمي عباس.. يتباطأ في مشيته، يفترق ظله عن ظلالنا المسكونة بالخوف من مدير المدرسة، خطوة، خطوتان ويتوقف في النهاية على بعد أمتار من الحسرة، وحيداً أمام باب المدرسة يتنهد بحرقة ويرتجف كعصفور مبلول من جسارة التفكير بالمرور من باب المدرسة يوماً ما.. فيما تتلاحق خطواتنا وتتسابق وتتدافع أكتافنا الغضة، متزاحمين في باب المدرسة الضيق، ملتفتين إليه، نواسيه بمشاعر بريئة، تدفعنا لجاجة جرس المدرسة، يحشو أسماعنا ولسنين طويلة بالرتابة والملل والكراهية لزمن الدراسة البغيض.. كان وجوده معنا جزءاً من طقوس الدراسة.. يكنس الملل من الدراسة عند صباحاتنا وعند غروب يوم دراسي نجده بانتظارنا متلهفاً وقدماه تتهيبان الاقتراب، كاتماً في داخله تنهدات الحرمان، وحال خروجنا من باب المدرسة تتهلل ملامحه لرؤيتنا ويمسح غبار الدراسات والتعب عن وجوهنا الشاحبة المبقعة بفقر الدم والمنتفخة برطوبة بيوتنا القديمة.. كانت أذناه تلتقط كل شاردة وواردة عن الدروس الجديدة ودرجات الامتحان وأسماء المدرسين.. في عودتنا من المدرسة نظراته تجلد وجوهنا للإفاضة بالحديث عن كل ما صادفناه على مقاعد الصفوف لنجده في اليوم التالي لا يقل اهتماماً عن أي منا في ملاحقة الحدث المستعر من اليوم الماضي..

أنهينا مرحلة الابتدائية وانتهى عباس مرحلة الطفولة لم نفتقده طول تلك السنين إلا أياماً معدودات حتى إن تأخره عن ملاقاتنا صباحاً كانت تلح علينا للتوجه إلى بيته حال خروجنا من المدرسة لنرى، وكما، اعتقدنا، إن المرض وحده من يخيطه إلى السرير ويقمع رغبته في مصاحبتنا حتى باب المدرسة ومشاركتنا، بالنظر والسمع فقط، هموم الدراسة ومتاعبها المتصلة..

وما إن تفتحت لنا أبواب المرحلة المتوسطة ودخلنا مرغمين إليها بخطى متوجسة حتى تخلف عباس عنا وانقطع حضوره الصباحي معنا وانطفأ بريق همومنا الدراسية في عينيه وتكسرت نظراته وأظلمت وطعن ملامحه الطفولية جد مصطنع ورجولة مبكرة وهو يقف وراء والده في محل البقالة الذي يمتلكون واصطبغت هيئته بوقار متكلف لازمه مطلع شبابه وشب معه في سنين افتراق أحلامنا وغرقنا كل في عالمه أنا في دراستي الجامعية وهو في لجة العمل والقنوط، لم تلن ملامحه رغم طرق السنين وصورته كما حفظتها الذاكرة عن ظهر قلب وأراها اليوم وكل يوم في اهتمامه الجديد وتفتح القلب حيث يقف بإصرار جنب العمود الاسمنتي يمحو ظله طلاع البناية المتجبر إذ يتجاسر أكثر سارقاً من الشارع بعض فضائه وينغرس في قلب الأرض بأعمدة كالنصال تخطط الوجوه وواجهات المحلات المرقطة بالبضائع وتوفر ملاذاً مجانياً لمنتظري السيارات من حر قاس يلفح الجماجم والإسفلت ومستقر آمن لنظرات لا تهتز يلاحق عباس بها فتاته من لحظة خروجها من بوابة المصرف يتمثل بأنفاس متقطعة خطاها وهي ترسم كل يوم طريقاً حريرياً لا تمح خيوطه في القلب لأجد نفسي أتلوى في شرنقة الحب المضروبة من حولي، أغزل منها آهاتٍ بين قطبي العالم تمتد من فتحة المصرف وحتى جلوسها المفضل في المقعد الملاصق لشباك السيارة... كلاهما لا يطرفان والمسافة بينهما من المصرف وحتى عمود الإسمنت ملغومة بالأشواق والأنفاس الحارة وضربات القلب النابضة في الأصداغ...

الفتاة ومن لحظة خروجها تتحرك بآلية وبخطى مرتبكة قلقة فما من شيء يرعش الحركة كاليقين بأن أحد ما يراقبك ويجس عليك خطواتك.. اعتادت وطيلة هذه الفترة من عناده وملاحقتها بنظراته أن ترقب خارطة وجهه وشعاع عينيه وتقتفي دبيب الانفعال إلى داخله... أهو الحب؟ الفضول والانبهار، أم ماذا؟ من ينظر إليهما.. إلى حاليهما تتملكه الشفقة وتزرع على شفتيه، عنوة، ابتسامة مرّة.. لكن فتاته يفضحها الانفعال، يتورد خداها ويميد جسدها الرقيق بسياط نظراته اللاذعة ويتطاير شعرها كأسراب الليل تنفتح وتنغلق تعيد التوازن لاهتزازاتها ورفرفة روحها..

ورغم كل الدفق وافتضاح المشاعر وتلون بشرتها ونعومة جلدها بالخجل والحياء إلا إن ردة فعله عميقة غائرة لا يبان منها سوى شحوبه الطاعن الكامد وغمازة خديه المرتجفتين وحركة جسده البطيئة كالبوصلة وهي تتجه نحو الزوبعة

وربيع القلب وتستقر متطامنة نحو شمال الحب.. هذا هو عباس وكما عرفته عبر هذه السنين منذ وقوفه كالظل وراء أبيـــــــــــه فــــــــــــي محـــــــــــــل البقالـــــــــــــة وملامـــــــــــح

أبيه المتحجرة القاسية قد أصابته ربما بالعدوى.. أو مشاكستنا له ونحن نرجم قسوة أبيه ونحذره من مغبة انتقال صفاته إليه بالعشرة كالأنفلونزا.. أم أن العاهة التي زرعها أبوه فيه يوم أمسكه وهو طفل صغير لا يتعدى عمره الخمسة أعوام وهو يعبث بحاجياته وأسراره الشخصية ولينشر أمام الآخرين، بعبث طفولي غير مقصود، تاريخ أبيه المرصع بالخزي والسواد وغسيل فضائحه والتي يتهامس بها الناس، بلا يقين، قد نمت وتعاظمت في داخله؟..

أم هو الخوف الملازم له من أبيه ولعنة الاقتراب منه منذ أن بدأ معه في محل البقالة وحتى انفصاله عنه بمحل جديد ملاصق لمحله ومكبل بخطواته؟..

شخص مغلف بالأسرار والأحزان وملامح حادة قاطعة لا تخلو من جاذبيه وجمال وأناقة باذخة مفتعلة تجبر من لا يعرفه أن يطيل النظر إليه وتأمل ألغازه والغور في أعماقه وربما كان هذا هو السبب لاهتمام الفتاة الجميلة به.. فضول وأسئلة قد ينزاحا إلى حب يداعب قلب وحيد.. شجعها في ذلك رصانته وثبات نظراته وكأنه قد حزم على أمر ما، دفعها أن تتشمم رائحة الحب فيه وتختزل المسافة بين عمود الإسمنت وبوابة المصرف برعشة في القلب وبسطوة حلم يداعب الخيال.. وأدركت بغريزة المرأة وفراستها إن من يحمل تضاريساً وخطوطاً غائرة عمق المحنة في وجهه وروحه ممهورة بالعذاب والعناء لا يعرف اللف والدوران والقلب تشرع أبوابه عند أول طرقة، رغم غفلتها، عما يختبئ خلف أسوار القلب فهي لا تعلم إن العاهة التي حرمته من أن ينمو في أحضان المدرسة لم تنل من عزمه أن يسور حياته بالجد والمال.. وطيلة سنين افتراقه عنا، رغم مشاركته لنا بأوقات يقتطعها على هواه في لعب الكرة أو التنزه.. كان يبني حياته بدأب ويخط دروب سعاداته القادمة.. يبني بيتاً ويؤثثه بأحلام تزدحم فيه الحاجيات وضحكات الزوجة وأقدام الأطفال ويحلم أن يقع صريعاً في حب امرأة، امرأة تذيقه كل صنوف الحب الممض وتطرد وحشة الحرمانات وجحود كلمات الدراسة والتي لم تنزلق يوماً على لسانه ويصر على أن يغلق بابه بوجه العالم وبوجه أبيه والذي قدّ حياته من صخر.

القلق المتناسل على محياه في لعبة الانتظار اليومية انتقل لي بمرور الزمن أدخلني معه في مثلث الترقب.. وحين يأتي قبل نهاية الدوام بدقائق معدودات يرفع يده للإشارة والتحية وشبح ابتسامة صفراء تعبّر عن ود قديم ونظرات من كلينا تندى بالرجاء وبصبر ينذر بالنفاذ..

في النهار الأخير وشريط انشغالنا نحن الثلاثة قضم زمن خروج الفتاة من بوابة المصرف ومسافة التنهدات بين عتبة الدائرة وعتبة سيارة الركاب الواقفة في الدور.. عبرت رائحتها أنفه، يقف قبالة باب السيارة محموماً مرتجفاً.. تهم الفتاة صعود عتبة السيارة لكنها تتوقف في اللحظة الأخيرة وتستدير نيّتها إليه.. تتقدم نحوه وتقف أمامه لا يفصلهما سوى حفنة من الشجاعة ومقدار لا يوزن من الفزع ضجّ في داخله.. تقف على مقربة من وجيب قلبه..

خرجت من المحل وخطوت بضعة أقدام باتجاههما كان صوتها يصلني مثخناً بالأسئلة والتأنيب وعن سبب وقوفه كـــــــل هــــــــذه المـــــــدة مســـــــمراً كالتمثــــــــال دون أن تنـــــــد عنـــــــه إشـــــــارة أو دعـــــــوى ولـــــــم

خانته الجرأة على أن يخطو أية خطوة ويمسح النعاس عن مصيرهما.. كانت أسئلتها إليه متلاحقة، مدوية، ترسبت في صدرها كطبقات براكين وراحت تطلقها دون أن تلتقط أنفاسها مخافة أن تبرد لوعتها.. وظناً منها إن لقاءهما البكر قد يذيب جليده فترتعش أصابعه ويرسم على أرضهما خطاً شاقولياً جديداً للحب.. لم يع في البداية مما قالته شيئاً فقد كان مبهوراً في تفاصيلها وبرائحة أنفاسها وحيرتها وجمالها يصفعه عن قرب.. تسرب ألمها وحرقتها في مسامعه الحادة ليضج داخله بصدى حبها.. أحس إن لومها قد وأد صبره ونفذ بعيداً ليطبق على أنفاسه فخرج صوته مكتوماً، مختنقاً، متقطعاً بنبرات مبهمة وأكوام من الضوضاء والخرس لا تلتقط منها الأسماع حرفاً ولا كلمة ولا أي معنى.. حركات منفلتة ليدين متقاطعتين.. صعقت الفتاة وجحظ الرعب في عينيها.. لم تمسك نظراته التائهة حبيبته وهي تركض مندفعة

فـي جـوف السـيارة لتختفـي فـي لا مبـالاة الـراكبين.. ولتبقـى نظراتـه الباكيـة تتوسـل النجـدة منـي، أنـا المعقـود الإرادة والمتخشب اللسان أو تتضرع عيناه ويداه للسماء الباهتة فقد تدر عليه الرحمة في أية لحظة.. وينقل عجزه في النهاية رأسه إلى الجهة الأخرى حيث يقطن أبوه في محلتنا القديمة معاتباً صلفه وقسوته حين أخرسه وأمات لسانه من نعومة أظفاره..

توارى سريعاً عن الأنظار وبقيت كل الأيام أنتظر عودته، لكنه لم يأت.. لم أعرف ما حل به فقد انقطعت أخباره وحتى أبوه لا يعرف شيئاً عنه.. محله مغلق منذ ذلك النهار وكل يوم جديد يتلاشى الأمل في رؤيته ثانية، بعدها لم يعد يغريني شيء ولا أحذية المنتظرين الذين تغص بهم الساحة أمام المحل..

❑❑❑

مسعود فوق الجسر

قصة: ابتسام شاكوش

درجة، اثنتنان، ثلا ث..... وتوقف.

. عديم الذوق تمشي في منتصف السلم كأن الجسر ملك لك وحدك؟..

أم شابة، تحمل رضيعاً على ذراعها، وتطبق أصابع اليد الطليقة على حمالة حقيبة سفر صغيرة ثقيلة، أسقطته في مكانه كلماتها، كان هائماً لا يدري أين؟ وجد نفسه فجأة هنا، أين كان؟ إلى أين يمضي؟ لا يدري، ولا أحد يدري.

استدار على عقبيه، ظل يتابع خطواتها حتى غابت تحت الجسر، هذه الشابة لم تترك ابنها لعمته لابد أن أثقالها من الحنان باهظة، تلفت، صفعته الأشياء والأصوات بوجودها حوله، استفاق من ذهوله، الجسر يرتفع على مدخل سوق الهال، تجار الرصيف المنتشرون تحت مستوى قدميه يعلنون عن بضائعهم بأصوات خشنة صاخبة متمازجة، وحده بائع أشرطة الكاسيت أراح حنجرته من الصراخ وأناب عنها آلة التسجيل تنتحب بأغنية:

(حملت الحملة وقالت ردها لي

والحطب أخضر ليش متقلة

يلعن بو الحطب على بو المنجل)

الأغنية ذاتها كانت تدوي في غابات الفرلق، شدوه لمشاركتهم الدبكة، مشى خطوتين معهم وفر هارباً، وقع في مصيدة الطفولة البعيدة:

. أبي. تعلّمت اليوم رقصة الدبكة ورقصة الخنجر و...

. ألم تتعلم رقصة الجحَيش أيضاً؟؟

انفجر الجميع بالضحك، بينما راح أبوه يخلع حذاءه العسكري على مَهل، وقد تسلخت قدماه، من قسوة الحذاء وطول مدة الاستنفار.

****

يوم ذاك كان يحيى يدق الأرض بقدميه فيتطاير من حوله الغبار، يلف صديقته بسحابة شفافة كمشاعره، يدير السبحة حول إصبعه ويهتز مع لحن الأغنية، بحركات تتواتر مع حركات صديقته الملتصقة به، يطيران معاً، فوق حلقة الدبكة، وفوق الطاولات والكؤوس.

****

الأغنية ذاتها، تنطلق اليوم من تحت الجسر، بدويّ أقوى، يومها، كان يتمنى لو يتركه الرفاق ليتوحد مع الطبيعة،

الأشجار العملاقة تناديه، السناجب المتقافزة بحذر بين أغصانها تدعوه للعروج، رقع زرقاء متباعدة كانت السماء يومها، اليوم، يراها مدى واسعاً شديد الصفاء، شديد العمق، فيه الصحو، وفيه الموت، شعر أن الأوان قد آن للانعتاق من أسر الجحَيش، آن لـه الانفكاك من أسر الرصانة المهينة ومرارة البسمات المصطنعة، آن لـه أن يحطم قالب الشخصية الرسمية التي حشر فيها راغماً، بكل قشورها الزائفة وألفاظها الجاهزة ا لمكررة في مراسم كل استقبال ووداع، في كل حديث إلى تكنولوجيا الإعلام، كل شيء تحطم من حوله، ما بقي سوى الجحيش، يقف له بالمرصاد، مكبلاً إرادته، مقيداً حركاته وكلماته.. وضع حمولته من الأوراق والأضابير عند قدميه، أخرج السبحة من جيبه، رفع ذراعيه عالياً وابتدأ برشف إنسانيته.

فراشات الحرية المتطايرة من ثنايا قهره اجتذبت بعض التلاميذ، تجمهروا حوله ببهجة المراهقة الأولى، راحوا يصفقون له مشجعين، وهو، متوحد مع لحن الأغنية وكلماتها، يحلق محاولاً الوصول إلى آخر المدى الأزرق.

****

لوحته المصلوبة على حاملها ما تزال مساحة بيضاء بلون الكفن، تناديه من عمق الظلمة فيوغل هرباً، تتمازج الألوان، تتشابك الخطوط بين مخالب خياله، يقف مسلوباً حائراً: من أين يبدأ؟؟ ولا يبدأ... النيران كالأكاذيب، تحتل الشاشات المضيئة والصحف والمجالس اشتعالاً، أوهام انتصار، أوهام تضامن، حقائق انبطاح مرعبة، زوجة تهرب مع فتى مأفون، مستغلة انشغال الزوج ببلاهة شخصيته المنشأة، مستغلة فراغ اللوحات، تاركة أولادها لعمتها العانس.

****

مسعود يرقص فوق الجسر، يرقص محلقاً ولا يتعب، تفلت منه نظرة إلى الأسفل، الألعاب تناديه بصمتها، بعيونها الزجاجية المفتحة، لا يستجيب، لا أطفال لديه يفرحون بهديته، يريدون ماما، وأين منه تلك الماما؟؟؟ اللحن يعلو، يهدر، انتبه إليه البائع فرفع صوت المسجل، زادت حركات رقصه عنفاً:

حملت الحملة وقال ردها لي.

من تقل الحملة رميت منجلي

الجملة ثقيلة فمن يردها له؟؟ سوق الهال ينبسط أمام ناظريه، يستدير عنه راقصاً، أصناف الفواكه تضحك له بخدود لامعة، يسترق النظر إليها من تحت إبطيه، لا زوجة في البيت تستقبله محملاً بالأكياس، ولا رائحة لذيذة تفوح من مطبخه.

****

لابد أن يحيى كان يعشق تلك الفتاة، وهي تجامله، متنازلة حيناً، مجازفة أحياناً، تشاركه الدبكة، تشاركه الجلسة والثرثرة، يسحبها، إلى حيث تومض آلات التصوير بأضوائها الساطعة، قبل فرار زوجته، ما فكر مسعود أن لحظات سعادته يجب أن تصلب على مربع من الورق، يؤطر بإطار ثمين ويحفظ للذكرى كان يظن الحبيبة ستظل دافئة دوماً، مشوقة دوماً، يأتيها متى شاء فتمطره غيومها تفاحاً.

****

قدماه تضربان الجسر، يرتج الحديد تحته، يتضامن مع صوت الطبول، يده اليسرى داهمها التعب، السبحة ما عادت تسلس له قياد خيطها، رماها أرضاً، التصفيق الصادر عن طوق المراهقين يعلو، صدره المفتوح للريح يرتج، كتفاه تواكبان نقلات قدميه، طوق من المراهقين أحاط به، تصفيقهم يعلو، يشجعه على الاستمرار، أضلاعه ضاقت برئتيه، لابد أنه التدخين، قرر أن يجعل من العلبة التي في جيبه آخر عهده بالتدخين، تابع الرقص، العرق البارد يغسل

ظهره بهدوء، بأية صفة يتفوق عليه ذلك النغل الذي خطف منه زوجته؟؟ تابع الرقص، العراق تبيح نفسها وبترولها للمارينز، تابع الرقص، التهديدات اتخذت من الأنظمة المجاورة للعراق بساطاً يصل بين بوابات انتصاراتها، واصل الرقص، أ كاذيب، أكاذيب، الحياة ذاتها كذبة كبرى، كان حبه كذبة، كرهه كذبة الحمية، الشجاعة، الشرف، وتوقف ماهو الشرف؟ أجاب نفسه: الشرف هو الحقيقة الكبرى التي أضاعها في غمرة تلميع شخصيته التي كان يعتز بها.

****

الثياب مفرودة على بسطة الرصيف، مسعود ما اعتاد شراء الثياب، كانت زوجته تشتري كل شيء لنفسها وله وللأولاد، الآن حملت الأمانة أخته، وظل هو، يحب لوحاته وأوراقه بذات البلاهة، وذات الحمق المعطف الثقيل يحد من حركة كتفيه، خلعه، أسدله على سور الجسر وواصل الرقص.

****

الملل فيروس نشيط، يتفوق على كل أنواع الفيروسات بسرعة العدوى، غزا الشبان المتحلقين حول مسعود، فمضى بهم بعيداً عن رقصة جافة يؤديها معتوه على الجسر، واصل مسعود الرقص، خدود التفاح تلمع فوق عربتها، صديقة يحيى التي كانت تراقصه على نغمات هذه الأغنية ما كانت تحب يحيى، كانت تملأ بوجودها فراغاً عاطفياً يعصف بهـــــــــــــــا، ربثمـــــــــــــــــــــا تعثـــــــــــــــــــــــــر علـــــــــــــــــــــــى حب يزلزل كيانها، يفجر أوردة صبرها، لتقبض به على حب هرب منها، منطفئاً قبل أن يستكمل اشتعاله.

****

ألم الصدر زحف ببطء إلى أعلى البطن، لابد أنها قرحة العفج، تلك الآفة الغجرية، ما أن تهد خيمتها وترحل حتى تفاجئه بعودتها في رداء آخر، متسولة تمد كفها لتسلبه لحظات النوم، تجاهلها، رفع ذراعيه عالياً وعاد للتحليق، انسلخ عن الجسر، تزاحمت الصور أمام خياله، العراق. فلسطين. الصحف، الوطن، البترول، الحرب، الله أكبر، زلزال الجزائر، ابتسم بمرارة لو وقع هذا الزلزال هنا لبعثر الأوراق السرية المحفوظة في أدراجه، ولحطم أشرطة الكاسيت بما تضمه من أصوات نسائية تلهج باسمه وتعلن حب كل النساء له، اصطادها من الهاتف وسجنها ليقتل بها يأسه.

الله أكبر، زلزال الجزائر.. الصحف.. الأخبار..... حملت الحملة وقالت ردها لي.....

بهدوء أنهى رقصته، ربما أنهته رقصته رقد متكوماً على الحديد، شاحب اللون يكلله عرق بارد.

2003/5/22

❑❑❑

صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكـتّاب العرب

بائعة الورد

قصص...عار
ف الخطيب

آفاق

قراءات....متابعات....حوارات

□□

قراءات... قراءات... قراءات

مدخل نظري

إلى شعر مصطفى

تتعامل الأوراق التالية مع شعر مصطفى خضر على أنه مشروع شعري متكامل، لن تدخل في تفصيلاته، ولن تتوكأ على أمثلة منه وبراهين، معتبرة أن مصداقية ما تطرحه إنما تكمن في مجمل هذا المشروع الذي يثير السؤال الجمالي إلى جانب السؤال المعرفي إلى جانب السؤال الأيديولوجي.. وهكذا، وكل ذلك في أفق العلاقة الوطيدة التي يقيمها مصطفى خضر فيما بين سؤال الحداثة سؤال الهوية مما يجعلنا في هذه الأوراق نتنقل بحرية تتيحها طبيعة شعر مصطفى نفسها، المنطوية على ثراء وتنوع وتعدد على الأصعدة جميعها التي تتعلق بالشعر كتعبير جمالي ذي امتياز عن الأسئلة المشار إليها آنفاً. ولاسيما أن هذا الشعر كان متصلاً اتصالاً وثيقاً بسواه من خطابات الثقافة والمعرفة والسياسة (بمعناها الذي لا يشير إلى لحظة تداولية لفعل السلطة المباشرة، بل باعتبارها الإنساني المتعلق بوجود الكائن نفسه بعيداً عن الأطر المسبقة)... وكان هذا الاتصال من النوع الخاص بحيث تتم فيه المحافظة على استقلالية الخطاب الشعري، وملاحقة بقية الخطابات حسب حاجة هذا الخطاب من تقنيات جمالية وشكلية وبنائية، لا تتأثر سلباً بتلك الخطابات بل تغتني بها وتستخلص منها زاداً وأمثولة وعمقاً... الخ وذلك يعود في الأساس إلى تكوين خاص بالشاعر، انبنت مفهوماته وفق أبعاد هذا التكوين عبر عقود من الزمن، متأثراً بطبيعة الحال بما يجري على صعيد الخارج وأثر ذلك على الذات المبدعة، وما يجري في العالم القريب والبعيد، بل وما يجري داخل مساحة التصور الوجودي الذي يضمره مصطفى للعالم والإنسان والتراث والمستقبل... الخ ويدخل في إطار ذلك التكوين نظرة إلى الشعر على أنه ليس انقطاعاً عن ذاكرة، ولا انخلاعاً من أصول، ولا تبعية لـ(آخر) كما أنه ليس مرآة تنقل الماضي وتعيد استهلاكه، بل هو نشاط جمالي استثنائي مشبع بالقلق والشك والبحث في الذات عن بذرة العالم والكائنات والمعرفة، نشاط لا يهدف إلى تفريغ شحنة، أو حمل حكمة تجاري أسلافاً راقدين في راقات النفس في العمق، بل هو مجابهة مؤرقة لمجمل الأسئلة المحيطة بذات الكائن من حيث هو فرد يدور في فلك الجماعة العربية التي تراوح بين الفساد والحلم، بين الهدم والبناء، بين رماد السلف وجمرة المستقبل... إنه باختصار لقاء ليس للراحة والاستجمام، وهو بذلك يتحدر من سلالة شعراء عرب نقلوا الشعر العربي من اللهو والبكاء والسهر والإنشاء والندب، إلى أفق مختلف تماماً يخترق قشرة الأشياء والموجودات وسطح العالم، إلى الجوانب الأكثر إشكالاً وتناقضاً، وإثارة للجدل. من هنا تشكلت لحظة حديثه في الشعر العربي لم يوفق إلى دخولها عن جدارة غالبية شعراء العرب منذ جيل الحداثة الأول حتى الآن. نقول ذلك لنشير إلى ضرورة أخذ الشاعر في سياقه العربي، الذي نجح كثيراً في الخروج من دائرة القطرية ليدخل في نسيج خطاب عربي امتد ليسائل العالم من موقع الند وليس من موقع التابع. الأمر الذي سينعكس على شعره في آفاقه ومساره ومآله القادم.

فهو شعر يكسر حدود الراهن، معتمداً على تصور فكري فلسفي شمولي يرى الأشياء في تاريخها وديمومتها لا في راهنيتها وزوالها، يربط بين اللحظة وماضيها ومستقبلها، ممارساً نوعاً من العرافة والنبوءة التي لا تتلبس بلباس الوهم والتقولات، بقدر ما تغرف من الشرط التاريخي للذات وللأمة والجماعة. إن شعر مصطفى خضر يعطي نموذجاً مثالياً عن التقاء الشعر مع التاريخ، لا كوقائع وإحداثيات ومظاهر، بل كرؤيا تعيد للشعر حرية سؤاله الفلسفي من جهة أنه ينشغل بالكليات هو الآخر كذلك، وأن هذه الكليات ليست من شأن الفلسفة وحدها، لذلك سنرى في شعر مصطفى تعاطياً فذاً مع مطلق الأشياء، مع مطلق الروح ، مع مطلق الجسد، مع مطلق الطبيعة... لكن هذه المطلقات لا يمكن أن توجد خارج شرط تاريخي تتجادل معه وتتأثر به بل تخضع في النهاية لمشيئته. أي أن شعر مصطفى لا يدخل في تهويمات الرؤيا ولا شطحات الهلوسة العائمة والغائمة في آن، وإنما هو يقف موقف الكائن الذي يزج نفسه ولغته وخطابه في قلب اللحظة التاريخية، في تأثيرها على الذات المبدعة وعلى الجماعة التي

تنتمي إليها هذه الذات. صحيح أننا نجد مفردات العالم والطبيعة والمرأة وسوى ذلك محملة على جانب كبير من الكلية والشمولية، لكنها الشمولية التي تضطر في النهاية للرضوخ لإرادة الحياة النسبية الجدلية. ويكاد القارئ الناقد هنا يجد في شعر مصطفى مثالاً نادراً من أمثلة جدل العالم والطبيعة والذات، كل ذلك في وحدة متناغمة تقود مجمل سياق خطابه القائم أصلاً على ضرورة الجدل فيما بين العناصر والكائنات. جدل يخلق الفرح الكامن في قلب الرماد، ويكتشف الأمل، خلال التحديق في جسد ينجب ويربي وينشأ في بيت، يغرم الشاعر في سرد تاريخه وتثبيت ذاكرته على أنه تاريخ روح وذاكرة كائن كلي الحزن، كلي الفرح، كلي الانتظار... هذا الجدل الذي يفصح عن نفسه بكل سهولة للقارئ، سيفيد الشاعر في أن يرى العالم في تركيبته المعقدة، التي لا تتوقف عند سطح ما، بل تكاد لا تثبت على حالة ما، وما على الشاعر سوى أن يطارد هذا العالم فيكونه مركباً معقداً مأزوماً تختلط أوراقه بطريقة مسرحية تفرض على الشاعر أن يقف مطولاً أمام العالم على أنه (نص) ذو مستويات متعددة يقرأ في كل جانب منها ويقلب النظر على أكثر من وجه، حتى ليخيل للقارئ أنه أصبح أمام محلل سياسي أو اقتصادي قادر على تلمس الخلل. أو ما يخيل للشاعر أنه خلل . على مستوى العالم في علاقة الإنسان مع الإنسان، وعلاقة الطبيعة مع لحظة التوحش البربرية التي انساق إليها الإنسان في العصر الحديث. لقد تعامل مصطفى مع لحظة صعبة كهذه بمهارة الشاعر الذي يعرف موقعه من حركة الشعر العربي ويعرف مهمته الوجودية في ضبط النفس والحرب والرماد في جسد العالم (لنقل في نص العالم) الذي تحول إلى مسرح كبير يفضح الشاعر أدوار اللاعبين والممثلين والمخرج والكاتب والمتفرج....بكل جرأة ومعاناة لا تقف عند محرم إلا وتخترقه. ولم تكن هذه المهمة التي نتحدث عنها وليدة تغيرات أخيرة طرأت على العالم، بل إننا نجد أن مشروع مصطفى خضر الشعري برمته قائم على أساس مواجهة العالم من موقع امتلاك الأدوات الثقافية والجمالية التي تؤهله لهذه الوقفة.

لكن خطابه الشعري في مرحلتي السبعينيات والثمانينيات كان خطاباً كتيماً على القارئ، ربما لإيمان الشاعر نفسه بأن شعره لا يبحث عن قارئ جاهز ولا يكترث بتواصل مباشر مع حيثيات خطابه المغرق آنذاك في البحث عن مختلف شعري يتحدى به المنجز الشعري الحديث عربياً وليس محلياً، وإثبات قدرته على احتلال موقع عربي ربما كان الآخرون يصلون إليه بطرق دعائية إعلامية تنهض بها شعارات حزبية توظف الإنسان ونتاجه الجمالي لخدمة الراهن. في حين كان مصطفى يحيا غربته وعزلته التي كان منسجماً معها، لزهده في أي تواجد إعلامي كان يشك في مصداقيته وجماله. وكانت قصائده في تلك المرحلة قصائد من لا يهتم نهائياً بقارئ من نوع سائد، بل كان هذا القارئ السائد من جملة القضايا التي كان يطرحها على شعره ويجابه بها واقعاً شعرياً محلياً ملوثاً بالمصالح والانتهازية، فيرى فيما يراه أنه غير معني بهذا القارئ ولا يريده. لهذا يمكن للقارئ الناقد الآن أن يرى في قصائد تلك المرحلة أصعب أشكال الخطاب الشعري الذي مر بها مشروع مصطفى خضر الشعري. ولكنه وبعد أن أدى ما رآه مهمته الأولى، التفت بكليته إلى (تشفيف) القصيدة، وتعريتها من حمولتها الثقيلة التي كان لابد منها في فترة ما، وهاهي ستصبح منذ ما بعد منتصف الثمانينيات تتعامل مع التجربة نفسها والعالم نفسه والذات نفسها والأمة نفسها، ولكن بخطاب شعري مختلف، أقرب إلى العبور إلى قارئ هو الآخر مثقف وليس سائداً ولا منمطاً، لكنه أصبح أكثر وجوداً على خارطة مصطفى الشعرية. إن ذلك لم يكن إلا لضرورات فنية بحتة، تتعلق بتطوير تقنيات الخطاب، وفتحه على زوايا جديدة من مهمة الشاعر أن يلتفت إليها لأنه واقع في العمق منها كما هي تصيبه في أدق حركاته وسكناته. وقد كان هذا يفترض من الشاعر النظر في معجمه الشعري من لغة ومفردات وعلاقات لغوية وأنماط لغوية وأساليب بناء وتعبير. خاصة وأن مصطفى من الشعراء القلائل الذين يمتلكون معجماً شعرياً لا يحيل إلى معجم شاعر آخر، بل هو معجم يملك من قوة التأثير على الآخرين مالا يمكن تجاهله، وهذا ما تنطق به أصوات شعرية قديمة وجديدة تلبستها لغة مصطفى من حيث تدري ولا تدري، حيث أن شعراءً (كباراً) من سورية لم يستطيعوا أن يهربوا من تأثير هذه اللغة عليهم. ويعود ذلك إلى إصرار الشاعر على التفرد بصوته الشعري عدم الانجراف وراء تجارب الآخرين التي ينسخ بعضها بعضاً، بل كان الهاجس الأول له أن يمتلك تجربته من داخلها تمام الامتلاك، مهما انفتحت على مختلف الخطابات من معرفة وفكر واقتصاد وسياسة وتراث وحداثة.. الخ لذلك كان لابد لهذا المعجم الشعري أن ينتبه إلى ضرورة البحث عن رئة جديدة يتنفس منها ولا يصاب بالا ختناق، وكان ذلك يتم من خلال وعي نقدي وجمالي لأزمة القصيدة الحديثة من خلال المآل الذي انتهت إليه في الوقت الراهن من اجترار وتراكم ولغو وتداعيات وتشابه في كل شيء إلا من رحم ربي...
وقد اختار مصطفى منذ مطلع التسعينيات من القرن الماضي على وجه التقريب . إذ الأمور هنا لا تتحدد بساعة ويوم معينين . اختار أن ينعطف بتجربته الشعرية منعطفاً جديداً ولكن ليس طارئاً على سياقه الشعري، أي أن التطور الحاصل كان لحظة

خاضعة لمنطق داخلي لا يتصل بشهوة الموضة ولا التقليعة، فشعر مصطفى أبعد ما يكون عن هاتين الصفتين. والانعطافة المقصودة كانت تلبية لحاجة جمالية وفنية بالدرجة الأولى، ولكنها تلبية لزوايا النظر الجديدة التي بدأت تفرض نفسها على الشاعر، بما يعني ذلك من ضرورة الاستجابة لمتطلبات العصر والعالم بما يحدث فيه من انفجارات معرفية واقتصادية وسياسية وعسكرية وحزبية وغير ذلك مما نذر الشاعر نفسه لمجابهته على صعيد قراءة التجارب الفكرية والفلسفية المعاصرة وشحن خطابه الشعري بكل ذلك. وقد رأينا من خلال المتابعة الدقيقة للشاعر أن تجربته الشعرية اغتنت بعناصر جديدة نتيجة لهذه الانعطافة الكبرى في العالم وفي الذات في وقت واحد. وخاصة أن الشاعر يؤمن بطبيعة الحال أن ما يحدث إنما يعنيه بشكل شخصي كشاعر ومواطن في دولة شبه حديثة ومجتمع لم ينجز الكثير من مهماته التاريخية في التنمية والدولة والثقافة. وليس صعباً على القارئ النوعي أن يكتشف من الوهلة الأولى أن شعر مصطفى خضر إنما هو خطاب شعري مؤسس أصلاً على الحوار مع قضايا الأمة الكبرى وقضايا الكون كذلك، لدرجة أن هاجس الأمة والكون يسيطر على مجمل التجربة مهما كان الأفق

الذي تتخذه أو تقترحه. إنه شعر معني بكل ذلك، لأن الشاعر ينطلق من مفهوم حول (الشاعر) يحمل في ثناياه ضرورة احتفاء الشاعر بوقائع الأمة والذات والكون والإصغاء لأثر ذلك على سيرورة الكائن في مشروعه الخاص. وهو إصغاء مارسه الشاعر بكل ثقة وتأن وجدارة، فكان يفتح قصيدته على هذه الوقائع ليس من أجل تأريخها ولا وصفها وتسجيلها، فهو شعر لا يتعاطى مع الواقعة والحدث كلحظة مهدورة من تاريخها ولكن من أجل استنباط جوهر الواقعة وعمقها بأن يعيد بدءاً مما يجري، طرح الأسئلة الكبرى التي تدخل أساساً في صلب مشروع الشاعر. وسوف نقرأ في شعر مصطفى مايمكن أن نسميه ديوان الأمة الحديث بمعنى أنه لم يترك تغيراً ولا انهياراً ولا تحولاً أو صعوداً لطبقة أو دولة أو سوق أو إعلام، ولم يتفاعل معه من موقع إعادة بناء سؤال الكائن حول تراثه وراهنه ومصيره. إن ما يجري شأن يخص الأمة التي يقدم الشاعر نفسه على أ نه وارثها بكل مافيها من شعر وفلسفة وصراع ونمو وخراب وفتوح وهزائم. لذلك على قصيدته أن تستجيب لكل ذلك، آخذة منه الأمثولة الكبرى رابطة إياه بتفصيلات الحياة من عائلة وعمل وصداقة وحب وطبيعة وقراءة... الخ.

لقد أشبعت قصيدة مصطفى قبل هذه الفترة بما نسمح لأنفسنا أن نسميه بذخ اللغة وأناقتها ومعدنها الصافي. ووجدت هذه القصيدة نفسها أضعف من أن تستمر في مواجهة انهيار العالم وخراب الأمة والروح والبشر بالطريقة نفسها التي تعاملت من خلالها مع المرأة والطفولة والطبيعة والذات... اكتشفت هذه القصيدة فقر أسلحتها في لقاء الطاغوت العالمي واللوياثان السياسي والاقتصادي والاجتماعي الذي هجم فجأة على العباد والبلاد، من داخل ومن خارج. بمعنى آخر خدعت القصيدة، لأنها كانت تحاور العالم بشفافية الياقوت وبساطة الطفولة، في حين أن العالم يهجم عليها بذئبيته وشراسته وحروبه التي عادت به إلى عصور حجرية من نوع آخر وأكثر تخلفاً وانحطاطاً. ماذا تفعل القصيدة (وحين نقول القصيدة فإننا نحملها معنى: ماذا يفعل الشاعر؟ ماذا تفعل الأمة؟ ماذا تفعل الروح؟... وهكذا) ماذا تفعل القصيدة أمام هذه البشاعة المختزنة والمكرسة في تلافيف أدمغة حكام العالم وسياسييه وحماته وبنائيه؟ لابد أن تفعل شيئاً لتتخلص من وهم الخديعة، لتتحرر من عقدة الدفاع جمالياً عن عالم نتن تفوح من كل زواياه روائح المؤامرات والمجازر والصفقات على لكل صعيد وفي جميع المستويات. عندما لا يبقى سحر للبيان ولا تأتي القصيدة مثلما كانت تأتي فعن أي وحي نتحدث؟ عندما يجد الشاعر نفسه يقول ((أنا والقصيدة تالفان، بديلنا نثر يضج)). هكذا وجدت القصيدة أنها مضطرة للبقاء صامدة كمشروع روحي وجماعي، في عالم خال من الشعر يضج بالنثر بكل ما تعنيه كلمة النثر من حالة التناقض مع الشعر. فهل تنسحب القصيدة أم تواصل أداء مهمتها؟ إن الشاعر مصطفى خضر على الرغم من الإحساس العارم لديه بقهر العباد وكارثتهم الروحية وشقائهم... فإنه يبقى دائماً مصراً على التمسك بمشروع الأمل. لهذا فلن يسمح لروحه (لقصيدته، لكينونته) أن تنهزم أو تقبل بمنطق الهزيمة. فهو لا يكتب قصيدة قابلة للزوال والاضمحلال أمام ذئبية العالم والسلطات والأفكار. إنه يدشن بقصيدته وجوداً صلداً للروح باعتبار هذا الروح هو تاريخ الأمة في الأساس. ومع تغير الخطابات على جميع المستويات نذر الشاعر قصيدته لهذه التغيرات لينجز بذلك وظيفتين مهمتين: فمن جهة يثبت حيوية شعره وقابليته للتكيف ومجابهة العالم من مواقع جديدة ومن موقع الند، ومن جهة ثانية يواصل الشاعر ربط مشروعه الشعري بالمشروع الثقافي للمجتمع والعباد، فيقيم حواراً عالياً بين شعره وبين مجمل التغيرات والمتبدلات في العالم من الداخل والخارج.

وإذا أردنا عدم الفصل بين ما غير فيه الشاعر من لغة شعرية وعوالم وخيارات جمالية وخيارات تخص (المعنى)، وبين ما

كانت عليه تجربته فإنه علينا التذكير بأن الشاعر مصطفى خضر اختار منذ البدايات طريق المواجهة مع السائد ونقد مفهوماته وطرح الأسئلة الصعبة عليه دائماً، وهو في سبيل ذلك كان يقدم حقاً مغامراته الفنية والفكرية مؤسسة على وعي لا تستدرجه مقتضيات اللحظة بكل ما فيها من مغريات وبهرجات ماهي إلا زيف مقنع. هذا ما عمقه مصطفى في مرحلته الجديدة وما انطلق منه في البحث عن إمكانيات أخرى للخطاب من داخل هذا الخطاب نفسه. لقد أثبت الشاعر في مرحلته الجديدة قدرة هائلة على الخوض في مناطق شعرية ربما لا يتجرأ الكثيرون على الخوض فيها بالطريقة التي فعلها مصطفى. فمنذ (ديوان الزخرف الصغير) حتى تاريخه وقفت قصيدة مصطفى أمام العصر بكل مافيه من تخريب وتشويه للروح والفن والجمال والشعوب والتاريخ... الخ لتتصدى لكل ذلك بكل ضعفها ولوعتها وانكسارها، ولكن بكل صلابتها كإبداع يتحدى الفناء والفساد معاً. وأخذت هذه القصيدة تمعن في مغامراتها وجرأتها الاستثنائية على الدخول إلى المحرم السياسي والفكري والعقائدي والسلطوي والجمالي... مثبتة أن الشاعر ما يزال في ريعان شبابه الشعري!! وأهمية هذه المرحلة أنها تشكلت في قلب المشكلة الكبرى التي بدأت القصيدة الحديثة تجد نفسها أ سيرة لها على صعيد خطابها ولغتها ومصيرها. فقد وصلت القصيدة العربية إلى عنق الزجاجة على يد الكثير من شعرائها الرواد والأحفاد معاً، وذلك لما انتاب هذه القصيدة من أمراض التفسخ البنائي والتهلهل في البنية والتقليدية في اللغة والأدوات، وذلك مع وجود استثناءات قليلة بطبيعة الحال هنا وهناك.

في هذا السياق المأزوم ولدت مرحلة جديدة من شعر مصطفى خضر وكان الشاعر نفسه واعياً لما يفعله، مما يدل على أنه يؤسس كتابته وفق تصورات محددة وليست نابعة من رغبة في العبث بالتجربة الشعرية. قدم مصطفى ما سماه هو نفسه سابقاً (القصيدة البديلة). وهي بديلة لأزمة الشعر من جهة، وبديل لقبح العالم من جهة ثانية. بدأ مصطفى يحارب الكون من خلال لغة هذا الكون نفسه. بدأ يهوي على بؤر الانحلال بالمعول نفسه الذي ادعى العالم أنه يبني به. ونقصد بذلك أن الشاعر بعد تموضعه أمام عالم خال من الشعر مليء بالنثر، أراد أن يخاطب العالم والقارئ من خلال (نثر العالم). وهذا أمر في حاجة ماسة إلى التوضيح نظراً لما يحمله من التباسات تنشأ من سوء القراءة للشعر عندما تتجه هذه القراءة إلى القصيدة من خارج شروط القراءة الأدبية، وبمعزل عن معايير استقبال النص الأدبي.

عندما تختلط مفهومات العالم وتعبيراته على الأصعدة كافة، وعندما تتشكل اتجاهات حديثة في الكتابة توازي الخط البياني للعالم، ذلك الخط الصاعد في تعرجات جحيمية وفوضوية وضبابية ولا تخلو من مظاهر سريالية من نوع متقدم، وعندما تتجاور الأشكال الأدبية وتتحاور فيما بينها لتكون على حجم المسؤولية الملقاة على عاتقها في رصد العالم وحركة المجتمع والروح، عند كل ذلك تنشأ حاجة إلى خطاب شعري مختلف يستعين بجميع الخطابات الصديقة والمختلفة عنه ليقوي موقعه ويدعم حجته في مجابهة العصر وثوراته العلمية والفلسفية والسياسية وغيرها. من هنا بدأنا نلحظ في السنوات الأخيرة هجوم الشعر على تقنيات السرد والنثر باعتبارها الجمالي البحث وليس باعتبارها تنازلاً من جانب الشعر عن إمكانياته. لقد أثبت عدد قليل من الشعراء العرب قدرتهم على استلهام الطاقات الكامنة في النثر لرفع القصيدة والنثر معاً، في حركة جدلية تؤمن بأهمية النثر كمنجم تعبيري مجاور للشعر وليس باعتباره بديلاً. ونحن هنا لا نتحدث لا من قريب ولا من بعيد عما يسمى بـ(قصيدة نثر) بل إذا أردنا الحديث باختصار عنها هنا وجدنا أنفسنا ومن موقع نقدي نقول بفشل هذه (القصيدة) في إقناعنا بأنها تحمل لواء النثر كمنجز إبداعي استثنائي قادر على الوقوف جنباً إلى جنب مع الشعر ليشكلا ديوان الأمة... ولا نريد الدخول في تفصيل ذلك هنا فقد قمنا به في أماكن أخرى نحن نتحدث عن شعر حقيقي عصي على كتاب (قصيدة النثر) توجه إلى السرد والنثر ليعيدا الاعتبار إليهما داخل حقل الشعر. وكان مصطفى في هذا المقام من الأمثلة القليلة جداً التي قدمت نصاً شعرياً يستثمر قدرات السرد والنثر استثماراً فنياً إلى الدرجة التي ستنفد معها جميع إمكانيات النثر في سبيل خلق نص عصري حقيقي يقوم على قراءة العالم بروح جديدة مغامرة. في هذا السياق اتجهت قصيدة مصطفى خضر إلى لحظة الزواج الإبداعي من تقنيات السرد والنثر، في خطوة جريئة جداً أثبت الشاعر من خلالها قدرته الباهرة على تخليص قصيدته من الأزمة، وتهريبها من مفاسد الآخرين. توجه إلى السرد والنثر من موقع القوة في القصيدة، وفي الوقت نفسه لم يقم بذلك على سبيل الطفرة، نظراً لاحتمال وجود تقنياتي السرد والنثر عنده من قبل بشكل خفي ومضمر ولكن بشكل يظهر لعين القارئ الحذق الذي يضع تجربة الشعر بمصطفى في سياقها الطبيعي، لتنفتح هذه التجربة كما أشرنا أكثر من مرة على مختلف الخطابات التي يحتاج الحوار معها إلى تنويع في الأسلوب اللغوي والبنائي. ولا يخفى على أحد قريب من تكوين الشاعر وشخصيته الشعرية أنه يولي اهتماماً كبيراً وأساسياً للفكر والفلسفة في القصيدة ويعتبر ذلك جزءاً بانياً للمعمار الشعري، وعنصراً مشاركاً في تدعيم هذا المعمار. حتى إننا نكتشف في مجمل شعره أنه يتجرأ على طرح إشكاليات

لا تمس الروح والحب والمعاناة اليومية فحسب، بل وبكثير من الخصوصية طرح إشكاليات تتعلق بالثقافة العربية ومشكلة الحداثة والتراث وهوية الكائن وهوية القصيدة العربية... الخ وهذه كلها مشكلات ليس من السهل على الشعر أن يتعامل معها داخل حقله الإبداعي الذي من المفترض أن يكون خفيفاً وشفافاً ورشيقاً من أجل تحقيق التواصل مع الآخر. لكن ثمة مفهوم للشعر يناقض هذه الرؤية تجد في الشعر لقاء بين رعشة الفكر ورعشة الشعر كما يسميهما مصطفى في أحد الحوارات معه، ليرى أن رعشة الفكر ليست خارج رعشة الشعر. من هذا الباب أخذ الشاعر على عاتقه التعبير عن معاناة ذاتية/ثقافية/ فلسفية/ وجودية/ من خلال القصيدة. وسوف يفاجأ القارئ بأن الشاعر لم يعد يضمر هذه المعاناة إضماراً في قصائده كما قد كان يفعل في مجموعاته الأولى (من أين تبتدئ القصيدة)، (المرثية الدائمة)، (رماد الكائن الشعري)، بل أصبح يجهر بكل حرية ومغامرة واجتهاد بهذه المعاناة بصوت عال وحاد وأليم. لذلك سنكتشف في شعره في مراحله اللاحقة أنه يطرح القضايا والمشكلات والأزمات التي تحتاج إلى أكثر من جناح الشعر ليحملها ويقدمها إلى القارئ. لاسيما أن ذلك يتم ليس في لا وعي الشاعر، بل في وعيه صاحياً ومتفتحاً ومدركاً كما أشرنا لما يفعله. لأنه وجد أن القصيدة في المرحلة الجديدة ستعتاد كل طقس مبتذل، وتعتاد كل ما يقال ومالم يقل وستهشم هذه القصيدة اللغة التي امتلكت فضاء للحواس، وهي قصيدة سوف يخوطها نثر كتيم واعتيادي، سريع أو بطيء، والشاعر يدرك أنه في هذا العالم الجديد (والفاسد والنتن والفحمي) لن يكون الحلم إلا مثل القصيدة بضاعة ليست رائجة، مع ذلك لابد من الحلم فهو ضرورة. ولأنه وجد أن القصيدة هكذا تتحول مع تحول أفقي وعمودي يصيب جميع الأشياء، فليفتحها الشاعر على آفاق التحدي والمواجهة، وليثبت أنها قادرة على النهوض بمهامها الجديدة. سيطرح في هذه القصيدة كل ماتقع عليه يده من أزمات معاصرة تمس أي مستوى من السياسة إلى الفكر إلى الشعر إلى العولمة إلى المستقبل، وذلك مع انفجار شامل في بنية القصيدة، انفجار وصل إلى العمق ومن لغة التعبير وتركيب الصورة تنويع في أشكال توصيل الرسالة الجمالية إلى المتلقي. وهكذا كله محمول على تقنية السرد والنثر اللتين نحن بصدد الإشارة إليهما. وسوف يجد متلقي الشعر نفسه لأول مرة وبصورة صادمة ومخلخلة للوعي والاستقبال الجمالي المستقر في لا وعيه، أمام شعر يتجرأ على محرمات كانت ممنوعة على القصيدة، ممنوعة من الناحية الفنية بالدرجة الأولى. ولكن هذا القارئ سيضطر للاعتراف أنه أمام طرح لمشكلاته الحقيقية الكبرى واليومية والعالمية والفكرية والمصيرية، طرح يتم بهذه الدرجة من الوضوح والقوة ربما لأول مرة في الشعر الحديث. هل نعدد بعضاً من هذه المشكلات كما ورد في شعر مصطفى خضر؟ حسناً: من ذلك كيفية تشكل الطبقات والفئات في المجتمع وكيفية قيامها بشن حرب قذرة على فرح الكائن وأحلامه. ومع ذلك ماذا تفعل سلطة السوق والاقتصاد والإعلام بالعباد. ومن ذلك مشكلة التراث والحداثة. ومن ذلك الاستفادة من علوم الاجتماع في تعميق الرؤيا الشعرية حول علاقة الدولة المستبدة والشمولية برعاياها، وكيف تنبني العلاقة بين السيد والعبد. وماذا يعاني الكائن في ظل العولمة والحرب التي تعلنها أمريكا على الإرهاب، وما مصير العباد في عالم تشكله أمريكا وتكيفه وفق مصالحها. ومن ذلك المشكلات كذلك أزمة النص الحديث في علاقته مع تراثه وفي تبعيته للآخر الغربي... الخ. إن هذه القضايا دخلت في لب القصيدة عند مصطفى بطريقة لا سابقة لها. مما استدعى لدى الشاعر الاستعانة بالخطابات واللغات التي تتناسب مع دخول هذه المشكلات إلى الشعر، على أنها مشكلات ليست مجردة ولا نظرية، بل إنها تمس الإنسان حتى وهو في بيته مع هواجسه وأحلامه الخاصة إذا مع هذا التحول الجديد، تجرأ مصطفى على لغة الشعر وقام بمغامرات صادمة كما قلنا، لكن لابد منها. ولأننا نتحدث عن النثر في الشعر فلنقرأ في المعجم الشعري لمصطفى المفردات التالية والتي يصل بعضها إلى أن يكون مصطلحاً قائماً بحد ذاته في حقله الخاص به: (الرأسمال . الرسملة . رساميل . فيض القيمة . العمل . النمو . أغنية . إنتاج . ربح . خسارة . خدمات . تموين . إعلام . حواسيب . روبوت . فيزياء . كيمياء . فحوم . مضاربون . مشروع . اقتصاد . سوق . صفقة . مؤسسة . ورشات . نظريات . أرصدة . عولمة . أمريكا . إرهاب . نظام عالمي . تاريخ أنوار . نخبة . مرجع . دلالة . ضرورة . قوة . سلطة . فلسفة . الواقعي . الدنيوي . التراث . الحداثة . المعاصر . الفكر . المعرفة . التاريخ . التنوع . الاختلاف . التعدد . قارئ . مؤلف . نص . مبنى . حشو . قافية. روي . ضرب . عروض . ديكور . بيان . علامة . خطاب . نثر . سرد... الخ).

وللمزيد من تأسيس هذا التحول في الشعر، نستعين بآراء للناقد حنا عبود الذي يرى في كتابه (القصيدة والجسد) أننا لابد أن نجد في القصيدة بأي حال من الأحوال(1-محيطاً من النثر، 2-جزيرة شعرية كبيرة، 3-جزراً شعرية مبثوثة في خضم محيط النثر)(1)ويقول عن المحيط النثري ((وهو لدى الشعراء الكبار أساس التوهج الشعري لبؤرة المحرق في القصيدة، وكذلك في الجزر

الصغرى، والشاعر الحقيقي هو الذي يعرف كيف يوفر هذا المحيط النثري في القصيدة، إذ لولاه لانقلبت القصيدة إلى شعر خالص لا طائل منه. والأغلب أن يشتمل المحيط النثري على شذرات من الحياة اليومية التي تمهد للانفجارات والتوهجات الشعرية. إن الشعراء المبتدئين يعتقدون أن توافر الشعر في كل مقطع وكل بيت غاية قائمة بذاتها، ولذلك يهرعون إلى شحن قصيدتهم بالشعر، مما يجعلها أشبه بالتشكيلات الموزاييكية التي ليس فيها سوى البهرج اللفظي، فتضيع اللغة الحقيقية للقصيدة، وتسلب من الجسد حرية التعبير،

ويغدو كيان القصيدة بعيداً عن الطبيعة البشرية... ينقلب إلى لعبة لفظية، فتبتعد الطبيعة البشرية، أو تبعد عن "حس المعاناة"))(2).

بلغة أخرى نقول إن الشاعر مصطفى خضر أدرك أن إتخام القصيدة بالصور الشعرية والمجردة واللعب اللفظية الشكلية ماهو إلا إمعان في تأزيم موقف القصيدة الحديثة، فلابد من المحيط النثري الذي لا يقدر عليه إلا الراسخون في الشعر الذين يستطيعون من إقامة التوازن بين الشعر والمحيط النثري في قصيدتهم، وهذا ما استطاع مصطفى فعله بجدارة، اغتنت معها القصيدة عندما ابتعدت عن البهرجات اللفظية وتشابكت مع اللغة البشرية في عفويتها وسياقها الطبيعي لتكون النفس أقرب إلى الحرية في التعبير خاصة وأن مصطفى لم يخلق النثر في شعره ليتكئ عليه، بل ليوطد من سلطته داخل النص، طالما أنه . أي النثر . قد وطد سلطته في العالم خارج النص.

الاقتباس النقدي الآخر من (حنا عبود) مأخوذ من كتابه (من تاريخ القصيدة) حيث يقول: ((والشعر، وإن كان لغة المواقف العاطفية، إلا أنه يستطيع وبسهولة أن يتمثل كل الأفكار العلمية، وكذلك الأفكار الصناعية وأن يحولها إلى وجبة مستساغة مثل النحل. لكن هذا لا يعني أن الشعر تابع، فله موقفه، وإذا كان يتعامل مع العلم والصناعة، فإنه لا يستسلم لهما، ولا يتبعهما على حساب موقفه، بل يدين كل ما يضر الإنسان ويسيء إليه. إن الشعر هو المدافع الأول عن الإنسان في حريته وتطلعه وطموحه في درب الآلهة.))(3).

ومصطفى خضر لم يجد غضاضة في أن يتجرأ على العلوم والمصطلحات من جميع الحقول المعرفية، ويدخلها في جسد القصيدة كما رأينا من خلال استعراض صفحات معجمه الشعري.

هذا ولا يفوتني أن أشيد بمقاربة نقدية للروائي (نبيل سليمان) تناول فيها ديوان مصطفى خضر (ديوان الزخرف الصغير) من زاوية العلاقة بين الشعر والسرد، ولا أريد أن أكرر ما قاله نبيل هنا، مكتفياً بالإحالة إليه في كتابه (الكتابة والاستجابة)(4).

إن القصيدة العربية في راهنها الجديد عندما يتاح لها أن تنفتح على الفضاءات اللغوية والمعارف والعلوم مع توفر القدرة الفنية الفذة على ذلك، فإنها سوف تجد نكهة مختلفة على صعيد اللغة والأسلوب، ولكن قد يمر وقت لا بأس به ريثما يقتنع الشعراء بجدوى ذلك، لسبب أراه وجيهاً . وإن كان قاسياً الاعتراف به . هو عدم توفر الطاقات الفنية والجمالية الخاصة لدى معظم الشعراء، والتي تمكنهم من التجرؤ على ما تجرأ عليه مصطفى خضر...

إضافة إلى كل ما ذكرته أجد لزاماً على هذا المدخل النظري أن يشير إلى بعض المسائل بشكل مكثف يتناسب مع كونه مدخلاً وليس دراسة تطبيقية. فأقول: إن شعر مصطفى خضر يشكل نتاجاً لشخصية ثقافية تتمتع بالعديد من الصفات المكونة والمتكاملة، بحيث نستطيع أن نجد في قصيدة مصطفى ذلك اللقاء بين مفهوم الشعر وبين ممارسة هذا المفهوم، بمعنى أن ما ينظر له مصطفى في كتاباته النقدية والفكرية بخصوص حداثة الشعر سنجده على أكمل وجه وقد تحقق داخل القصيدة فكأن مصطفى بإدراك منه، لا يكتفي بالتنظير للشعر بل يقوم بتقديم نموذج حي يتفق مع ذلك التنظير. وأعتقد من وجهة نظري أن ذلك لا نجده لدى شاعر عربي آخر سوى (أدونيس)... إن البحث التطبيقي في شعر مصطفى سيكشف عن شعر ذي جماليات خاصة بمصطفى خضر وحده من حيث بناء القصيدة وإيقاعها وتأصيلها وحداثتها

ولغتها وانتماؤها إلى سحر اللغة باعتبارها الأداة الأقوى ظهوراً والتي تشكل الاختبار الأصعب لأي شاعر. إضافة إلى ما تمتاز به قصيدته من صلابة في البناء وتماسك في الكيان الكلي لها. إلى ذلك ما يزال مصطفى منتمياً إلى قصيدة (الرؤيا) بامتياز حيث لا يتخيل أن هناك شعراً بلا رؤيا، ولكنها رؤيا لا تستقي مقولاتها من السائد ولا تتماهى لا مع سلطة موروث ولا مع سلطة حداثة، حتى أن الحداثة عنده . كما هو مبين في خطابه النقدي والشعري معاً . هي حداثة مضادة للحداثات المتصارعة على الساحة

العربية، حداثة تقترح نموذجها من داخل انتمائها لأصول جماعة عربية تتنفس من التاريخ وليس على هامشه. حداثة تطرح كل شيء على بساط الشك والتساؤل، حتى أننا يمكن إطلاق صفة (شعر الأسئلة) على شعر مصطفى خضر، ليس بمعنى الصياغة النحوية للسؤال، بل بمعنى الصياغة الشعرية الثقافية المعرفية للسؤال. وقد استطعت أن أتلمس بكل وضوح أن كثافة الأسئلة في شعره ولدت عنده حاسة الشك في المسلمات والبديهيات، وأرى أن الإمعان في طرح الشكوك على كل شيء سيولد بدوره نوعاً حاداً من السخرية والتهكم. فإن تحاصر ظاهرة ما بسؤالك وشكك المتواصلين، سيفضي بك ذلك إلى ممارسة شهوة التهكم على ما تشكله الظاهرة أو الفكرة من سلطة مطلقة وجادة. وكلما وجد الشاعر نفسه أمام مزيد من الجدية، أمعن في تهكمه وسخريته منها، فاضحاً بذلك زيف الجدية وهشاشتها وعدم صدقيتها. لهذا سنصادف كثيراً في شعره خاصة في السنوات الأخيرة كما معتبراً من اللهجة الكوميدية التي فرضت . أو خلقت . أجواء من الطرافة المرة والمشاهد الساخرة والعابثة واللاهية، كل ذلك تعبيراً عن موقف عميق من العالم والوجود، وسنجد لديه الكثير من الاستئناس بلغة المسرح من (خشبة ومخرج وممثل ومهرج وأضواء وديكور وأدوار ونص وجمهور...). في إشارة واضحة إلى أن العالم في رؤيا الشاعر أصبح نصاً مسرحياً يمارس فيه قدر هائل من التهريج والتقنع، فلماذا لا يسخر هو الآخر من هذا العالم؟ خاصة وأن العلاقة مع هذا العالم هي علاقة تناقض بين (الجميل) و(القبيح) وما على الشاعر إلا إظهار هذه اللحظة المتناقضة في طبيعتها والتي تجعله أكثر غربة عن العالم وأكثر عزلة. وطالما أن البشاعة سائدة فما على النص (الجميل) إلا أن يسخر ويسخر... إن العالم يسخر بنا كل دقيقة فهل هو جدير بأن نكون دائماً جادين أمامه؟ مع فارق أساسي بين سخرية العالم بنا وتهكم الشاعر بالعالم، حيث يكمن هذا الفارق في أن العالم عندما يتهكم فلكي يدل على وضاعته وانحطاطه وازدواج معاييره، أما الشاعر عندما يتهكم فمن باب الموقف العقلاني المتزن والرصين وليدل على مرجعيته الروحية والجميلة التي تأبى وجود الشر في العالم... ثم إن السخرية والتهكم في شعر مصطفى خضر . وهما صفتان موجودتان بشدة في شعره . إنما يقومان بدور إبداعي يتعلق برفع سوية التلقي واستقبال النص الأدبي من خلال الانفعال بما يحتوي عليه من سويات مختلفة من الجماليات المتنوعة والغنية ولا ننسى ما للسخرية والتهكم من دور في إثارة المتلقي وتحريضه على الوعي والمعرفة والمشاركة في بناء موقف من العالم.

في النهاية أنا مؤمن أن ما قلته لا يعطي ولو جزءاً يسيراً من حقوق الشاعر مصطفى خضر على النقد والنقاد وهذا أمر مفهوم في وضعية عربية نقدية رثة لا تبشر بالخير طالما أنها ما زالت تلعب مع الأدب لعبة السوق والاستهلاك والاستثمار وهي اللعبة التي نأى مصطفى خضر بنفسه بعيداً عنها. ولكن تاريخ الإبداع دائماً يقول إن الحقيقي غريب في أهله.

***

الإحالات:

1. حنا عبود . القصيدة والجسد . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 1988 . ص 12.
2. حنا عبود . المصدر السابق . ص 13.
3. حنا عبود . من تاريخ القصيدة . دار السوسن . دمشق . 2002 . ص 174.
4. نبيل سليمان . الكتابة والاستجابة . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2000 . ص 183 وما بعدها.

محمد علاء الدين عبد المولى

□□

قراءات... قراءات... قراءات

التفاعل النصي في
رواية (الزلزال) للطاهر وطار

مقاربة سوسيو نصيّة

أشير بداية أن هذه الدراسة لا تهدف إلى تحليل رواية الزلزال للطاهر وطار (1) تحليلاً سوسيو نصياً شاملاً فقد سبقني إلى ذلك الباحث عمار بلحسن رحمه الله بدراسته (2) العميقة، الشاملة. أما محاولتي هذه فهي تحليل لظاهرة التفاعل النصي الذي تزدحم به رواية الزلزال.

لعل السؤال الذي يطرح في هذا السياق هو: ما علاقة التفاعل النصي بالتحليل السوسيونصي؟

كل نص هو نصوص متفاعلة أي أن كل نص يمتص ويستوعب نصوصاً أخرى سابقة عليه في الوجود بغض النظر عن طبيعة هذه النصوص الممتصة، كانت مكتوبة أو شفوية، وبغض النظر أيضاً عن مصدرها كانت دينية أو سياسية أو أدبية فنية أو علمية أو تاريخية أو أسطورية أو شعبية.

لقد نشأ مبحث التناص وترعرع في حقل البويطيقا Poétique وكذا جماليات التلقي، وتولد عن هذا المبحث في تطوره مصطلحات كثيرة ومتفرعة أغنت المباحث النقدية مما جعل الدراسات الحداثية للأدب تتبناه كالفيلولوجيا والسيميائيات وسوسيولوجيا الأدب... ولقد اخترت مصطلح "التفاعل النصي" مستوحياً ذلك من مصطلح التفاعل "السوسيو لفظي" لباختين الذي استوحت منه جوليا كريستيفا مبحث التناص.

وكذلك سيراً على طريقة الباحث العربي سعيد يقطين في تفضيله لهذا المصطلح لأنه أكثر دلالة في التحليل السوسيونصي وأكثر شمولية من غيره من المصطلحات (3)

تطمح القراءة السوسيونصية إلى حوصلة نقدية تنطلق من حقيقة أن علاقة النص بالمجتمع موصولة بخطابات عديدة ولغات جماعية متحاورة ومتجادلة يمكن أن تصبح صراعات أيديولوجية واجتماعية وسياسية.

يتمظهر جانب كبير من هذه الخطابات المتصارعة واللغات الجماعية المتجادلة في النص الأدبي السردي في شكل متفاعلات نصية.

من أجل ذلك كله يعد التفاعل النصي الأدبي من أهم المباحث التي اهتم بها أقطاب الاتجاه السوسيونصي في تحليل النصوص الأدبية حتى أن (بيار زيما) وهو واحد منهم يعتبر التفاعل النصي مفهوماً سوسيولوجياً في أفاق سوسيولوجية النص حيث "يظهر عالم التخييل في منظور علم اجتماع النص كعملية تناص: كعملية امتصاص من جانب النص الأدبي للغات الجماعية والخطابات الشفهية أو المكتوبة، التخييلية، النظرية، السياسية أو الدينية". (4)

وتبعاً لهذا التحديد يغدو التفاعل النصي مصطلحاً يشير إلى بنية النص في امتصاصه لبنيات نصية أخرى سابقة عليه بحيث تصبح جزءاً من بنيته بشكل من الأشكال.

ونحن في هذه الدراسة انصب اهتمامنا على ثلاثة أنواع من المتفاعلات النصية نراها هي المهيمنة في الزلزال، وطريقتنا أن نقدم تعريفاً لكل نوع منها (5) ثم نلي ذلك بجرد للمتفاعلات النصية كما وردت في النص الروائي، فنبحث في طرائق ورودها وأساليب تفاعلها مع بعضها أو مع النص الأصلي أي نبحث الوظيفة الجمالية ثم نربط ذلك في خطوة ثانية بوظيفتها الدلالية:

*1-**المناصة:*** Paratexualité *هي بنية نصية تنتج عن عملية التفاعل بين النص الأصلي والمتفاعل النصي الذي هو المناص*

/Paratexte . والعلاقة بين النص والمناص تقوم على المجاورة، وهذا يعني أن المناص يشكل بنية نصية مستقلة ومتكاملة بذاتها.

2-**التناص:** Interextualité أن تتضمن بين نصية ما عنصراً أو عدة عناصر من بنية نصية سابقة بشكل تبدو وكأنها جزء منها، وتدخل معها في علاقة.

وعلى خلاف التفاعل النصي في المناصة الذي يأخذ بعد التجاور بين النص والمناص فإن التناص يأخذ بعد التضمين. مع إهمالنا البحث في القسم الثاني من التناص وهو قسم يبحث في بعض القضايا المتصلة بما يكتب عادة على الأغلفة أو ما اتصل باللواحق والهوامش والتعليقات.. الخ

3-**الميتانص:** Metatextualité هي نوع من المناصة من حيث ورودها لاحقة للنص الأصلي كتعليق يأخذ بعداً نقدياً محضاً.

المتفاعلات النصية

1-المناص

أ-من القرآن الكريم:

1-﴿إن زلزلة الساعة شيء، عظيم يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكن عذاب الله شديد﴾ ز /ص (22، 23، 29، 34، 113).

2-﴿إنا لقادرون على أن نبدل خيراً منهم وما نحن بمسبوقين، فذرهم يخوضوا ويلعبوا حتى يلاقوا يومهم الذي يوعدون، يوم يخرجون من الأجداث سراعاً كأنهم إلى نصب يوفضون، خاشعة أبصارهم ترهقهم ذلة ذلك اليوم الذي كانوا يوعدون﴾. ز/ ص (25، 35، 52، 78، 113).

3-﴿رب لا تذر على الأرض من الكافرين ديارا، إنك إن تذرهم يضلوا عبادك ولا يلدوا إلا فاجراً كفارا﴾. ز/ ص (163).

4-﴿طيراً أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل﴾ ز /ص (47).

5-﴿ والليل إذا يغشى والنهار إذا تجلى﴾ ز/ ص.

ب-من الحديث النبوي الشريف

1-[أن يتطاول الحفاة العراة رعاة الشاه في البنيان وأن تلد الأمة حريتها] ص (29، 114، 160).

2-[لا تلقوا بأنفسكم إلى التهلكة] ز /ص (172).

ج-من الأمثال الشعبية

1-"الشر يعلم السقاطة والعري يعلم الخياطة" ز/ ص 54.

2-"تجري الرياح بما لا تشتهيه السفن" ز /ص 62، 197.

3-"يوجد في النهر ما لا يوجد في البحر" ز /ص 62.

4-"يخلق على الشجرة ولا يخلق على قصاصها" ز/ص 66.

5-"لو كان يحرث ما باعوه" ز /ص 105.

6-"حنان الدجاجة بلا رضاعة" ز/ص 105.

7-"كل ما في الجبين تراه العين" 158.

8-"من لم يشبع من القصعة لا يشبع من لحسها" ز/ ص 163.

9-"كالتبيب لا جار ولا قريب" ز/ ص .178.

10-"لا يفل الحديد إلى الحديد" ز/ ص 178.

د-من الخرافة الشعبية

1-"يوم تقوم القيامة يخرج صاحب الدابة دابته ذيلها في المشرق ورأسها في المغرب، عليها قدر مثل الأرض سبع مرات فيها ماء يغلي، يمد صاحب الدابة يده ويتناول أصحاب الأفعال السيئة ليقذف بهم في قدره" ز/ ص .52.

2-"وعدتك كبيرة يا سيدي راشد شمعة. بل، علبة شمع إن أوقفت هذا المشروع وحافظت لي ولعباد الله الصالحين على أرضنا" ز/ ص .133.

3-"لفت انتباهه صورة رأس الغول على حصانه وسيف السيد علي يشقها ويقطعها إلى جزأين"ز/ ص 13.

هـ-من الغناء

1-محمد الطاهر الفرقاني: "السانية والبئر والناعورة" ز/ ص 21.

2-عيسى الجرموني: "يا عين الكرمة واعطني الأخبار" ز/ ص 21.

3-الشيخ الكرد: "طهر يا لمعلم" ز/ص 21.

4-الفرقاني: "ويا سيدي الطالب داويني" ز/ ص 38.

5-فريد الأطرش: "بساط الريح جميل ومريح" ز/ ص 39.

6-إحدى المارات: "يا جاري يا حمودة، يا جاري دبر علي "ز/ ص 150.

7-المذياع: "الكلام المرصع فقد المذاق، والحرف البراق ضيع الحدة" ز /ص 160، 202.

و-مناصات أخر

-مقدمة ابن خلدون: "ابن خلدون الخبيث يقول بأن مباني العجم أمتن وأبقى من مباني العرب لأن هؤلاء يختارون الوديان التي سرعان ما تفيض عليهم أو تحمل إليهم الأوبئة، بينما العجم يبنون في المرتفعات حيث صلابة الأرض ونقاء الهوى" ز/ ص .192

-التاريخ "عندما زلزلت قسنطينة في سنة 1947 ظن الناس أنها ستنتهي" ز/ ص 205.

2-التناص

1-"أنا يا سي عبد المجيد بو الأرواح أحسست بالزلزال يوم كان الرعاة الحفاة العراة يدخلون من الريف والقرى ليقتلوا الأسياد هنا ويخرجوا. يومذاك أحسست بالزلزال الحقيقي" ز/ ص 29.

2-"تذهل كل مرضعة، يا صاحب البرهان حركها بهم وبمنكرهم" ز/ ص 40.

3-"ابن خلدون يخلد في النار على عبارته فالعرب الذين جاءوا بالدين الحنيف لا يمكن أن يكونوا شعاراً لخراب الحياة.. لكن هاهو الواقع يصدقه، فلم يقتصروا على تخريب الحياة فقط وإنما انطلقوا إلى الدين أيضاً يخربونه" ز/ص 41.

4-يقول بو الأرواح معلقاً على لافت كتب عليه (نهج خراب ساعد: "كلا كذب ابن خلدون وخلد في جهنم هؤلاء ليسوا عرباً، وليسوا بربراً ولا حتى ونداً أو تتاراً أو مغولاً أو قبطاً، هؤلاء إما أن يكونوا روساً سلطهم الله على العباد ليحطموا مقوماتها وإما أن يكونوا بلا أصل" ز/ ص .41

5-تغير كل شيء. صدق ابن خلدون... لا. لا. كافحنا من أجل أن تصير الجزائر عربية لن نندم" ز/ ص 12.

6-"قاومنا رأي ابن خلدون هذا في مطلع الاستقلال، وفي باقي السنوات حتى عندما بدأوا يخرجون عن الموضوع، ويعلنون في كل مرة عن فكرة مستوردة من هنا وهناك.." ز /ص 12.

3-الميتانص

أ-القسم الأول

1-"قرأنا العلم الشريف وجالسنا العلماء وكافحنا مع الشيخ بن باديس تغمده الله برحمته الواسعة وتفقهنا في المذاهب الأربعة ولم نعثر على هذا المنكر" ز/ص 13.

2-"لا. الشيء لمن يملكه، والتمليك وارد في القرآن الكريم" ز/ ص 13.

3-"الناس راضون بوضعيتهم قانعون بما جاد به الله عليهم من فيئه وبما قسم عليهم مقسم الأرزاق، وما دخلهم هم، لولا أنهم يعجلون قيام الساعة بالمروق" ز/ ص 13.

4-"هناك مشروع إلحادي خطير يهيأ في الخفاء.

-ينتزعون الأرض من أصحابها.

-ينتزعون الأرض من أصحابها؟.

-استمع إلي يؤممونها" ز/ ص 31.

5-"قضوا على المدينة واتجهوا إلى الريف يتآمرون على عباد الله الصالحين" ز/ ص 40.

6-"عليهم اللعنة في الليل إذا يغشى والنهار إذا تجلى إن كانوا يعرفون معنى للعدالة، هم الذين يخططون للاستيلاء على أراضي الناس" ز/ ص 51.

7-"الأرض لمن يملكها. لمن ملكها، وليس غير ذلك" ز/ ص 63.

8-"هؤلاء. آه. هؤلاء يفهمون الأرض فهماً سوقياً فهماً شيوعياً مادياً يفهمونه غنى وفقراً، يفهمونها مالكاً وخماساً. ومحصولات تصدر بالعملة الصعبة..." ز/ ص 136.

9-"هذا هو النفاق، هذا هو إفساد الشعب، لا يعطونهم العمل ويعطونهم الدواء والتعليم.

ما سيكون دور من يتمكن من هذا الحي من دخول الجامعة. إنهم بهذا يخربون الدين والأجيال. يجمعون بين أبناء الأغنياء والفقراء في ثانوية أو جامعة واحدة ويعطونهم معلومات واحدة، إنهم يناقضون إرادة الله ويقفون عرضة لها.." ز/ ص 156.

10-"طبعاً يكثرون فالحكومة تجبر الأطباء على سعر معين يمكّن الرعاع من العلاج، وتسهل لعملة الأرض التداوي بالضمان الاجتماعي الذي تمنحه لهم، تفكر في تعميم مجانية العلاج" ز/ص 74.

11-"تأميم الأرض مروق وخروج عن إرادة الله فيها وخروج عن ناموسه" ز/ ص 130.

12-"تركوا قراهم وبواديهم واقتحموا المدينة واقتحموا المدينة يملأونها حتى لم يبق فيها متنفس" ز/ ص 14.

ب-القسم الثاني

1-"أرحها من الرعاع الذين يدنسونها بأيديهم النجسة وبأفعالهم المنكرة" ز/ ص 47.

2-"كانت الأمور لا تختلط مثل هذا الاختلاط، مقهى مرئية نجمتين أو ثلاثة، أو قاعة شاي، يجلس فيها شاب وشابة يتغازلان وشيخ يقرأ في مصحف وآخر يذكر الله بسبحته إلى جانب بائع بيض أو أي شيء من هذا القبيل إلى صاحب الملايين إلى جانب الفقير المعدم. كان الناس يحافظون على الأقل على الحدود الفاصلة بينهم، مقتنعين بأن الله عز وجل خلق الناس درجات ومراتب" ز/ ص 194 -195.

تحليل المناص

الملاحظ أن كل المناصات المأخوذة من القرآن الكريم تدور إما حول هول يوم القيامة وإما حول عقاب الله سبحانه وتعالى للكافرين، وهو ما يعد تفسيراً للزلزال عنوان الرواية. يأتي المناص الأول ضمن المناصة التالية: (لا حول ولا قوة إلا بالله. أحقاً هذا

هو مطعم بلباي، الذي عرف الأغوات والباشاوات والمشائخ وكبار القوم، أصحاب الأرض والأغنام والجاه.. "يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها، وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكن عذاب الله شديد").

ورد المناص في شكل بنية نصية متكاملة ومستقلة بذاتها، جاءت مجاورة لبنية النص الأصلي بين علامتي تنصيص. وقراءة المناصة تشعرك أنك انتقلت من صياغة إلى صياغة أخرى مختلفة عنها من حيث الأسلوب والإيقاع والدلالة، حتى أنه يمكنك الاستغناء عن المناص دون أن يحدث أي خلل ببنية النص، ولكن لا يعني هذا أن المناص يأتي حشوا لا وظيفة له.

يؤدي المناص وظيفتين اثنتين: الأولى، تفسير معنى الزلزال الذي هو عنوان الرواية. والثانية، المعارضة، معرضة عبد المجيد بو الأرواح بطل الرواية بطل للانقلاب الرمي في المجتمع القسنطيني، ولذلك نجد هذه الآيات تتكرر بصيغ متفاوتة العدد في كل مرة يلاحظ فيها بو الأرواح انقلاباً وتغييراً في البنية الهرمية للمجتمع عما كان عنه في عهد الاستعمار الفرنسي.

فهو يكرر الآيات نفسها بعد المونولوج التالي: (أين قسنطينة بلباي وبلفقون وبن جلول وبن شيكو وبن كرارة. زلزلت زلزالها، زلزلت زلزالها وحل محلها قسنطينة بوفنارة وبو الشعير وبولفول وبوطمين وبو كل الحيوانات والنباتات).

ويكررها عندما يلاحظ أن جامع سيدي قموش أضحى مقراً لطبيب الأمراض الصدرية. والأمر نفسه عندما يكتشف أن ابن أخيه الطاهر النشال قد أصبح ضابطاً سامياً، وأن ابن خالته عيسى الزاهد قد تحول إلى زعيم نقابي يحرض العمال على الإضراب. ويرى في النشاط النقابي للعمال كفراً وخروجاً عن الملة وتغييراً اجتماعياً يهدد كيان طبقته الإقطاعية، فيتلو هذه الآيات القرآنية.

ويأتي المناص الثاني خلال حوار بين بلباي وبو الأرواح:

(–يا سيدي؟ الناس كلها تقدمت وأنت تأخرت؟!

–(الدنيا. الدنيا الغرارة الغدارة يا الشيخ. الحمد لله. مرحبا بقضائه.. ﴿إنا لقادرون على أن نبدل خيراً منهم، وما نحن بمسبوقين...﴾ صدق الله العظيم.

–صدق الله العظيم. عقب الشيخ بو الأرواح، ثم طأطأ رأسه، يتلو في سره، بقية الآية: ﴿فذرهم يخوضوا ويلعبوا حتى يلاقوا يومهم الذي يوعدون، يوم يخرجون من الأجداث سراعاً، كأنهم إلى نصب يوفضون، خاشعة أبصارهم، وترهقهم ذلة ذلك اليوم الذي كانوا يوعدون..﴾).

أسلوب تعالق المناص بالنص هو الأسلوب ذاته وإن جاء هنا في سياق حوار. ينزلق به الحوار من سياقه القرآني إلى سياق آخر مختلف يخدم خطاباً دنيوياً وموقفاً مصلحياً. إن تردي وضعية بلباي المادية والاجتماعية من علامات كفر المجتمع، يستحق عليه غضب الله ونقمته. وتتكرر هذه الآيات أو بعضها كلما لاحظ الشيخ بو الأرواح تغيراً في المكان أو في رواد المكان. مثلما هو حال شارع فرنسا الذي كانت ترتاده الغادات الأوربيات والإسرائيليات. تدافع الناس في الشوارع وتدفقهم، كفر أيضاً وخروج عن إرادة الله. ظهور حركة نقابية تدافع عن حقوق العمال مروق وخروج عن الدين. أن يرتقي السلم الاجتماعي من كانوا في عهد الاستعمار من سفلة المجتمع يعد اعتداء على سنة الله في خلقه.

أما المناص الثالث، فقد ورد مرة واحدة في شكل دعاء على أهل قسنطينة "الكفار"، بالخراب والدمار، وهو على خلاف المناصات السابقة غير مرتبط خطياً بنص محدد، وإنما ورد كموقف من كل ما لاحظه الشيخ بو الأرواح من انقلاب في الهرم الطبقي، وتحول نحو مجتمع اشتراكي. ويأتي المناص الرابع أيضاً في شكل دعاء على أهل قسنطينة أيضاً ولكن بصورة مختلفة على النحو التالي (أرحها من الرعاع الذين يدنسون بأبدانهم النجسة وبأفعالهم المنكرة. سلط عليهم ﴿طيراً أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل..﴾)، بالرغم من أن أسلوب ورود المناص هنا لا يختلف عن سابقيه من حيث الشكل إلا أنه يختلف من حيث البناء فالرابط متين بين النص والمناص بحيث يتعذر الفصل بينها، والعبارة "سلط عليهم" تتطلب النص القرآني (المناص) الوارد بعدها، مما يجعل التفاعل بينهما يبلغ درجة الاندماج.

خلاصة:

يشكل المناص القرآني مرجعية الشيخ بو الأرواح في بناء خطابه المعارض للمجتمع في حركة سيره نحو مجتمع اشتراكي

الذي يرى فيه تهديداً لكيان جماعته الاجتماعية. وهو إذ يتلبس بالنص القرآني فإنما يحاول إضفاء نوع من المشروعية المقدسة على خطابه الدنيوي المصلحي. لاحظنا أيضاً أنة الشيخ بو الأرواح يستخدم النص القرآني ضمن استراتيجية دلالية وسردية تؤول النص القرآني وفق مصالحه ومشروعه الأيديولوجي حيث يزيح الدلالة الأصلية للمناص، وفي أحيان أخرى يبقي عليها ولكنه يوظفها في سياقات مختلفة عن سياقاتها الأصلية تنتج دلالات ملائمة لخطابه.

تحليل المناصات الأخرى

تقنياً ينسحب ما قلناه عن طرائق توظيف المناصات القرآنية على المناصات الأخرى المتنوعة من شفوية ومكتوبة الشعبية منها والرسمية. فالأمثال الشعبية مثلاً والمقاطع الغنائية وكذا الخرافة الشعبية كلها تؤدي وظيفتين: جمالية ودلالية، أما الوظيفة الجمالية فتكمن في كون هذه المناصات هي مما يتداول في الأوساط الشعبية البسيطة لا غير وهو ما يتوافق والأدب الواقعي الذي يعالج قضايا الطبقات الدنيا من المجتمع، ومن جمالياته أن ينزل باللغة إلى مستوى هذه الطبقات وبخاصة بالنسبة لهذه الأمثال التي هي مجازات تحمل من جمال التعبير ما تحمله المجازات الفصيحة، إضافة إلى ذلك أرى أن هذه المناصات المنتزعة من الأوساط الشعبية هي وسيلة من وسائل الكتاب الواقعيين لإيهام المتلقي بواقعية الأحداث.

أما وظيفتها الدلالية في الأدب الواقعي، فهي تعد سوسيولكنات تعبر عن رؤية للعالم لجماعة اجتماعية قائمة بذاتها في صراع الجماعات الاجتماعية لا على مستوى الخطاب الأيديولوجي وحسب، بل أيضاً على مستوى السوسيولغوي أيضاً. وهي تدل أيضاً على طبيعة المجتمع القسنطيني الحالي في مقابل هذا المجتمع في عهد الاستعمار، وهو ما يمثل مظهراً آخر من مظاهر الانقلاب الهرمي والتحول الاجتماعي في هذا المجتمع.

تحليل التناص

لاحظنا أن الكثير من المناصات السابقة وبخاصة القرآنية منها قد وردت بشكل كبير في شكل تناص يصعب على الكثيرين الالتفات إليها مثلما هو الحال في التناص الأول، حيث ترد (الرعاة الحفاة العراة) وهي صفات مأخوذة من نص الحديث النبوي الشريف الذي يبين علامات الساعة وقد جاءت مندمجة في النص متساوقة معه بحيث يصعب فصلها عن سياقها الجديد. ودلالتها لا تفهم في السياق المنتج بل في السياق المعاد إنتاجه. والمعنى أن العلامات الأولى لبداية تردي الطبقة البرجوازية الإقطاعية في الجزائر هو عندما كان الفدائيون يغتالون الرؤوس النافدة في المجتمع من خونة ومسئولين في القيادة الاستعمارية.

ووصف الفدائيين بتلك الصفات تبين الموقف المعارض للشيخ بو الأرواح وجماعته للثورة التحريرية.

والتناص الثاني "تذهل كل مرضعة" مأخوذ عن نصه الأصلي (صورة الحج) ورد مندمجاً في سياق جديد، يصعب فصله كنص مستقل كما هو الحال في المناص. وإذا كان المناص يشكل صيغة الخطاب المنقول مباشرة فإن التناص بشكل صيغة الخطاب المنقول غير المباشر وهو الأمر الذي يصعب معه على الكثيرين الالتفات إليه أو التعرف عليه.

أما المتناص الثالث: "ابن خلدون يخلد في النار على عبارته...." فكلمة (عبارته) قد تطرح أكثر من سؤال عن فحوى العبارة المقصودة، فقد يصعب على البعض أن المتناص (عبارة ابن خلدون) هو إشارة إلى العبارة المشهورة (إذا عربت خربت). وهو متناص ورد ضمن خطاب الشيخ بو الأرواح كتصديق منه لهذه المقولة انطلاقاً من رؤية مصلحية طبقية ترى في زوال طبقته الاجتماعية خراباً للمجتمع.

تكرر هذا المتناص كثيراً بصيغ مختلفة لتكثيف الدلالة نفسها، وهو أن خروج فرنسا من الجزائر وانتقال الحكم إلى الأهالي كان يمكن أن يكون مفيداً للشيخ بو الأرواح وجماعته الاجتماعية غير أن ذلك لم يحصل عندما اتجه المجتمع نحو الاشتراكية والقضاء على الطبقية وامتيازاتها المادية والاجتماعية.

نلاحظ أن المتناصات تحيل إلى نصوص منتجة سابقاً، ترد مضمنة ضمن نص أصلي ومندمج فيه، تحافظ فيه المتناصات على دلالتها الأصلية لكنها تأتي في سياقها الجديد خاضعة لعالم الشيخ بو الأرواح، والبرنامج السردي للرواية، وهو ما يجعل تحديد المتناص في غاية الصعوبة.

تحليل الميتانص

عند حصرنا للميتانص في الرواية لاحظنا أنها تنقسم إلى قسمين، قسم جاء موجهاً ضد خطاب السلطة ونقداً له وقسم آخر هو نقد للمجتمع، في صراع خطابي أيديولوجي. وقد ورد الخطابان متضمنين ضمن خطاب عبد المجيد بو الأرواح، بمعنى أن الميتانص في رواية الزلزال لا يرد نصاً لاحقاً بنص سابق ينقده، وإنما يرد نقداً لنص متضمن فيه.

في الشاهد الأول من القسم الأول يرى الشيخ بو الأرواح في نقده لخطاب السلطة أن الاشتراكية منكر. وفي الشاهد الثاني يقيم الحجة على خطاب السلطة في دعوتها للتأميم ونزع الملكية بالتأكيد على حق الملكية في الإسلام محتجاً على ذلك بالقرآن الكريم، وأن (الشيء لمن يملكه) في مقابل شعار السلطة (الأرض لمن يخدمها). وفي الشاهد الثالث يرى في خطاب السلطة الداعي إلى تأميم الملكية العقارية مروقاً وخروجاً عن تعاليم الإسلام. وفي الشاهد الرابع ينعت بو الأرواح التأميم بالمشروع الإلحادي، تنزع الحكومة بموجبه الأراضي من أصحابها. وفي الشاهد الخامس يرى في التأميم مؤامرة تحاك ضد الملاك عباد الله الصالحين الذين ورثهم الله أرضه. وفي الشاهد السادس، الحكومة غير عادلة في استيلائها على أراضي الناس. في الشاهد السابع يقابل شعار السلطة (الأرض لمن يخدمها) بشعار مضاد (الأرض لمن يملكها). في الشاهد الثامن يعيب على الحكومة مفهومها للملكية ويرى فيه مفهوماً سوقياً، شيوعياً مادياً. وينتقل في الشاهد التاسع إلى معارضة أرض الحكومة في مشروع مجانية التعليم وتطبيق مبدأ تكافؤ الفرص ويرى فيه تخريباً للدين واعتداء على إرادة الله في خلقه. كما يعارض في الشاهد العاشر مجانية العلاج في الشاهد الحادي عشرة يعود الشيخ بو الأرواح إلى مشروع التأميم الذي يؤرقه ويرى فيه مروقاً وخروجاً عن إرادة الله وناموسه.

أما الشاهد الأول من القسم الثاني من الميتانصات، ينقد فيه الشيخ بو الأرواح النزوح الريفي. وفي الشاهد الثاني يظهر بو الأرواح سخطه على الشعب الذي تبنى خطاب السلطة فينعته بالرعاع الذين دنسوا قسنطينة بأيديهم النجسة وأفعالهم المنكرة. وفي الشاهد الثالث، يستهجن زوال الفروق الطبقية والاجتماعية بين أفراد المجتمع، ويرى فيه خرقاً لسنة الله في عباده حيث خلقهم مختلفين في الدرجات والمراتب.

خلاصة

نلاحظ في الشواهد السابقة أن الميتانص هيمن عليه البعد الأيديولوجي هذا إذا اعتبرنا أن ما اتصل بقضايا اجتماعية وسياسية وفكرية يدخل في باب الأيديولوجي، وجاء نقداً موجهاً ضد خطاب السلطة ومعارضاً له. كما تميز الميتانص ببنيته التي لا تأتي نقداً لبنية نصية سابقة عليه يمكن تحديدها خطياً، بل ورد نقداً لنص متضمن هو خطاب السلطة، أو خطاب المجتمع المتبني لخطاب السلطة.

نلاحظ أيضاً أن الميتانص يرد متفاعلاً مع النص من خلال موقفه منه ونقده له، وعبر هذا التفاعل يكون النص وهو ينتج ذاته ينتج نقيضه أيضاً. ويتجلى هذا النقيض في مختلف أنواع الميتانص الذي يتمظهر بها سواء كانت اجتماعية أو ثقافية أو أيديولوجية. إنه يحقق وظائف مغايرة لتلك التي رأيناها في المتفاعلات النصية الأخرى من مناص وتناص، فمن خلال الميتانص يمكننا تبين مواقف الشيخ بو الأرواح من الخطابات الأخرى.

وإذا كنا قد لاحظنا في المناصات كيف أن عبد المجيد بو الأرواح يستخدم النص الديني المقدس ويؤوله وفق حاجته في تبرير خطابه العدائي للمجتمع، فإن الميتانصات أيضاً تؤدي الوظيفة نفسها في معارضة خطاب السلطة، تولد عن هذا الصراع بين الخطابين الأيدلوجيين صراعاً آخر ذو طبيعة لغوية في شكل ثنائيات على النحو التالي:

الاشتراكية /منكر، تخريب، كفر، إلحاد

التأميم /مروق، مؤامرة، اعتداء على إرادة الله، مشروع إلحادي

نزع الملكية /حق الملكية

الأرض لمن يخدمها /الأرض لمن يملكها

مجانية التعليم */تخريب للدين*

مجانية العلاج */تشجيع على النمو الديمغرافي*

أشير أخيراً إلى أن هذا التصنيف لأنواع المتفاعلات النصية والفصل بينها على هذا النحو هو من باب توضيح وظيفة كل منها وكيفية تبنيتها في النص الروائي، وفي حقيقة الأمر أن هذه الأنواع تأتي متداخلة فيما بينها، وتتبادل الفعل داخل نص الرواية، وتنتقل من نوع إلى آخر، وتدخل في علاقة مع بنية نصية أصل، كما أنها تدخل في علاقة مع بعضها، باعتبارها بنيات نصية ممتصة ومستوعبة في النص الروائي، وبذلك تصبح جزءاً منه وليست مجرد حشو يمكن الاستغناء عنه.

***

المراجع

1–الطاهر وطار: الزلزال. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ط2.

2–عمار بلحسن: صراع الخطابات حول القص والأيديولوجيا في رواية الزلزال للطاهر وطار. مجلة فصول، م8. ع1، 2. ماي 1989. الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر. ص: 130 –142.

3–سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء المغرب. ط2 2001. ص: 92.

4–بييرف: زيما: النقد الاجتماعي: نحو علم اجتماع للنص الأدبي. ترجمة عايدة لطفي. مراجعة د/أمينة رشيد. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع. القاهرة. ط1. 1991. ص: 204 .

5–سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي. ص: 99.

حسن مزدور

قراءات... قراءات... قراءات

قراءة في رواية (قلوب منسية)

للروائية نادرة بركات

رواية "قلوب منسية" عمل أدبي يشحن أفئدتنا بالدفء والحب ويحاكي ضمائرنا.

تتحدث عن جرائم لا يعاقب عليها القانون. تسلط الضوء على معاملة الأبناء وتشردهم وضياعهم والأطفال اللقطاء. ومع أن هذه الموضوعات ليست بالجديدة، إلا أن ما هو مشرق في هذه الرواية الجهد المبذول في الصياغة ورسم الشخصيات. حتى ليبدو أنها من جيل سابق، جيل كتب الرواية التقليدية في الستينات والسبعينات..

إن زمن كتابة الرواية على ما أعتقد هو في السنوات الأخيرة من القرن العشرين. أما زمن الحدث فهو ممتد على مساحة واسعة. نستدل من الإشارات الزمنية الدالة على السنوات، منها تاريخ ولادة الطفلة في مساء اليوم الأول من أيلول عام 1949، وسنة 1967 عند الإشارة إلى حرب الأيام الستة و1973 وإشارات إلى الحرب اللبنانية والغزو الصهيوني للبنان. وهناك تواريخ خاصة بالقضية الفلسطينية وتطور الصراع منذ عام 1878 إلى عام 1982. إلا أن الفترة الزمنية التي تتحدث عنها الرواية أرجح أنها لا تزيد على سبع عشرة سنة أي منذ منتصف الستينات حتى الغزو الصهيوني لبيروت. وقد تم التركيز على أربع فترات، لأن

ثمة تفاوتاً في تغطية أحداث السنوات. هذه الفترات الأربع مرتبطة بالأحداث الهامة التي مرت ببطلة الرواية وهي:

1- معرفتها بحاتم ابن السيدة ماجدة والحب الذي جمع بينهما والتي تنتهي بسفر حاتم والشلل المؤقت الذي أصاب نوره.

2- زواجها من السيد علاء الدليل السياحي. إلا أنها صدمت بجشعه وتحلله من الأخلاق وعلاقاته الواسعة، والنظر إليها كسلعة، عندما دفعها لإقامة علاقة مع مديره السيد عزيز. تنتهي هذه المرحلة بدخولها إلى المستشفى نتيجة ضربها المبرح. وهذا أدى إلى الطلاق.

3- عملها عند السيدة نعيمة التي كانت بحاجة إلى رعاية طبية وحنان. تنجح في شفائها. لكن طمع وجشع ابنها شاهر، أدى إلى مغادرتها والبحث عن مكان آخر.

4- سكنها في غرفة مستقلة عند سيدة لا تؤجر سوى البنات. تدرس وتحصل على شهادة الماجستير، وتدخل عالم الأدب، وتتعرف على كريم سعد، تنتهي هذه المرحلة بزواجها ونهاية الرواية.

الرواية باختصار تحكي قصة إنسانية، عن رضيعة وجدت على رصيف مركز الحنان، هذه الرضيعة هي نوره التي تكبر وتتعلم في الملجأ، تصير أكثر الفتيات نجاحاً وتألقاً وأشدهن توقاً إلى العلم والمعرفة. من خلال وجودها تعقد صداقة مع ثلاث فتيات لكل واحدة قصة مؤلمة ومصير مؤلم وهن: هالة، عالية، إيمان.

تتألف الرواية من 13 ترقيماً أو فصلاً، وقد وردت هذه الفصول لتكمل بعضها بعضاً بشكل متسلسل حتى نهايتها. وكمعظم الروايات التقليدية تصنف ضمن مقولة الرواية الواقعية كبناء سردي وكموضوع، وهي تقدم صورة لشخصية نسائية جهدت الكاتبة لإبراز ملامحها الإنسانية ونضالها.

تقوم الرواية على حدث جرى لأسباب تخص السيدة ماجدة. التي أخذت الطفلة من أحضان أمها ووضعتها أمام ملجأ الحنان، موحية لأم الطفلة أن ابنتها توفيت ودفنت في حديقة البيت، ليظل هذا الأمر سراً حتى قبيل وفاتها بلحظات إذ نطقت بجملة أدت إلى تكشف الخيوط أولاً بأول.

الرواية كما قلت هي تقليدية بتركيزها على الشخصيات، ونمطية شخصية نوره، وترتيب الأحداث، ووحدة الزمن، ومحاولة المحافظة على صوت الراوي وعدم التغيير من ضمير إلى آخر، والاعتماد على الفعل الماضي، لكون الحدث يعتبر من الماضي. أحداث الرواية مليئة بالمآسي، بل هي مجموعة قصص لمجموعة مآس، وما الملجأ إلا العون لمن مروا بذلك. لكن إلى جانب المأساة والتشرد، هناك جانب إنساني تمثل في إدارة الملجأ وتضحية العديد من النسوة بوقتهن وأموالهن من أجل الخدمة العامة.

الفضاء المكاني:

إذا كان الفضاء مجموعة أمكنة تتوالد وتتفرع حسب الأحداث والشخصيات، لتعطي مكاناً مؤقتاً أو دائماً، حسب ما مر مع شخصية بطلة الرواية نوره. الذي اعتبر الملجأ مكاناً شبه مغلق أو مغلقاً. حدد سير حياتها. لكن هذا المكان كان ينفتح أو يغلق حسب الأحداث. فعندما أحبت نوره حاتماً وخرجت معه إلى العالم الخارجي، انفتح أمامها المكان وبدأ أكثر إشراقاً ولو بشكل مؤقت. إلا أنها لم تستغن عن مكانها المغلق، الذي عادت إليه على الرغم من إغراءات الفضاء الخارجي، تلازمه عندما يصيبها الشلل المؤقت، تبقى فيه طوال إصابتها لا تغادره أبداً. أما عندما تشفى وتتزوج من علاء، الإنسان النذل الوضيع الذي يحتقرها ويسجنها في بيته ليتحول البيت إلى مكان مغلق تؤدي فيه عقوبة زواجها، إلا أن علاء عندما يخرج بها إلى العالم الخارجي، فليستخدمها لأغراضه. وعندما ترفض أن تكون عاهرة يعاقبها بالضرب، تدخل المستشفى، بعد شفائها تعمل كممرضة لدى السيدة العجوز نعيمة، وقد مثل المكان هنا نصف مغلق، تحاول أن تسترد فيه شيئاً من كرامتها، لكن طمع شاهر وتصرفه اللا أخلاقي مع أمه بوجود نوره، دفعها إلى الهرب والبحث عن مكان أكثر أمناً ودفئاً ومحبة. مكان يأويها وتجد فيه بعض حريتها. وهذا وجدته عند سيدة لا تؤجر إلا البنات. في هذا المكان حاولت الانطلاق. إلا أن الماضي يخيفها ويشدها إلى الوراء. تسلحت بمزيد من الشجاعة والإصرار وتعرفت على كريم الذي وهبها الحب الصادق، تتخلص بمعونته من الأمكنة المغلقة ونصف المفتوحة إلى مكان مفتوح ورحب وإلى الزواج منه، يلاحظ موقفها الإنساني وعدم تخليها عن حبيبها حتى بعد معرفتها بنسبها وفقده لعينيه وهو في مهمة صحيفة في لبنان. أخبرته بصوت هادئ، تطمئنه عندما طالبها بالرحيل لأنه لم يعد صالحاً كزوج. من الصفحة 314

هذا المقطع:

"-لأنني لن أذهب ولن أرحل. فقد اخترتني يوم كنت أفقد ما هو أثمن من النظر، كنت أفقد الاسم والسمعة والعائلة، ووقفت إلى جانبي، أحببتني، وجعلتني أدرك معنى وجودي، لا بل علمتني معنى الحياة، وكيف يتحدى المرء الوجود والظروف، علمتني كيف يرضى ويقنع بما قدّرته الحياة له، هل أتخلى عما تعلمته لمجرد إصابة عينيك؟!".

ما دمنا في مجال المكان، فلكل مكان لغته الخاصة به، كلغة الشارع والمقهى والطبيعة.. نجد مثل هذا التمايز في بعض مقاطع الرواية، ففي وصف الليل:

"كان ليلنا غريباً، قاتماً، مثل كتاب احترقت صفحاته، تفحمت كلماته وبات من الصعب تقليبه أو إدراك معانيه..." صفحة 14.

هذا المقطع يفيض بجمالية لغوية، ومثل هذه الجمالية قليلة، فالوصف في الرواية له وظيفة الإحاطة بالمكان، وهذا يساعدنا على فهم الطبيعة والمكان بشكله الواقعي لا المتخيل، لكن مثل هذا الوصف لا يساهم في إضاءة الفعل الحكائي بشكل كاف.

أما الحوار في الرواية فهو مناسب، إلا أن لغته عادية من الصفحة 32 الحوار التالي:

"بادرتني إيمان بالسؤال:

-هل يعقل أن تغادري الحفل لتمكثي في الحجرة؟ لقد قلبت السيدة ماجدة المركز بحثاً عنك.

وعلقت عالية:

-وودت لو أنك قابلت بخل السيدة ماجدة يا نوره، إنه شاب رائع ووسيم، إنه يشبه.. بمن أشبهه؟ لست أدري.

تضاحكت إيمان باستخفاف:

-لا تبالغي في وصفه، لم أجد فيه ما يميزه عن غيره، بل إن جواداً يفوقه وسامة وجاذبية.

وهتفت هالة:

-غيره.. أين هم غيره؟ وهل نقابل أحداً من الجنس الآخر؟ إننا نكاد لا نعرف إلا طبيب المركز العجوز وسائق الحافلة.

إن شئنا تعداد المآسي في الرواية فهي أكثر من أن تعد منها:

* تخلي والد عالية عن ابنته ووضعها في الملجأ بسبب زواجه من امرأة سيئة الخلق.

* الحريق الذي التهم بيت إيمان. فقدت فيه أمها وأخويها. أحبت جواداً الذي استشهد في الحرب مع العدو الصهيوني، وموتها المفاجئ إثر استشهاده أو مترافقاً مع الاستشهاد.

* زواج أم هالة برجل غريب الأطوار. أساء معاملتها فأرسلت الأم طفلتها إلى الملجأ.

* مأساة نوره المتمثلة بعدم معرفتها بأبويها، ثم فشل حبها الأول من حاتم مما أدى إلى شلل مؤقت. وزواجها الفاشل من علاء، وفقدان حبيبها الصحافي كريم لعينيه بسبب العدوان الصهيوني على لبنان.

* الحاج عرفان وساقه المقطوعة نتيجة مقاومته الاحتلال الصهيوني في فلسطين.

وثمة مآسٍ أشير إليها بطرف خفي كالمآسي التي خلفها حربنا مع عدونا الصهيوني، تتجلى بالقتل واغتصاب الأرض والتشريد، وهذا ما حدث في فلسطين والجولان وجنوب لبنان.

اللافت أن الرواية تبتعد عن الفنية المطلوبة بالعمل الإبداعي عندما يتحدث بشكل مباشر عن بعض الأحداث وخاصة عندما تحكي عن فلسطين، تشرح وكأننا أمام درس في التاريخ، أو أمام مقالة سياسية مثالنا على ذلك من الصفحات 125 و126 و127 وكذلك عندما نتحدث عن حرب تشرين وعن القضية الفلسطينية في الصفحات من 235 إلى 239 حيث يتم سرد الأحداث بشكل تاريخي وتعليمي.

وكذلك نص المحاضرة التي تصلح كمقال عن النضال الفلسطيني وهي الصفحات 281 و282 و283 وحتى لا يظل كلامي بدون دليل، استشهد بمقطعين من الصفحة 238:

"في أول مؤتمر صهيوني، عقد في مدينة بال السويسرية عام 1897م تقرر تنفيذ إقامة وطن قومي لليهود في فلسطين، وتشجيع استيطان العمال الزراعيين والصناعيين، وتقوية الجيش اليهودي، والحصول على موافقة الدول لتحقيق الهدف الصهيوني.

ما بين أعوام 1903 –1913 توافد المهاجرون العمال إلى فلسطين، فأقاموا فيها المستعمرات اليهودية على أنقاض بيوت السكان الأصليين، الذين تم انتزاع الأرض منهم بالقوة والإرهاب، بالطرد أو الذبح....."

يلاحظ عدم استخدام تقنية الإخبار القبلي، التي تقوم على التداعيات واسترجاع الحدث إلا ما ندر، وكذلك المنولوج الداخلي. بسبب تتابع زمن السرد الذي استخدم ضمير الغائب والفعل الماضي.

أما شخصيات الرواية فتقسم إلى قسمين، الشخصيات التي داخل الملجأ، والشخصيات الوافدة من الخارج. وقد اتصفت الشخصيات التي داخل الملجأ بالنزاهة والابتعاد عن الخداع والمكر، بسبب كون عالمهن الداخلي أكثر نقاوة وصدقاً. ولأن الملجأ أسس الفتيات على الأخلاق وحب الفضيلة والمحبة. وأية واحدة نشأت في الملجأ ينطبق عليها هذا الوصف بداية بنوره ونهاية بعالية التي رمت نفسها من سطح الملجأ، عندما جاء والدها لاستردادها.

أما الشخصيات التي في الخارج فتتنازعها دوافع عدة، منها الشريرة بالكامل كما في علاء الذي تزوج نوره وحاول ابتزازها بجشعه اللامتناهي، وكذلك عزيز وشاهر... شخصيات فيها جوانب خيرة وأخرى أنانية كما في شخصية ماجد الذي فضل سفره على الحب، مما أدى إلى شلل نوره وعدم نجاحه في زواجه.

وضمن هذا التصنيف تندرج وداد.. أما الشخصيات التي لها مواقف إنسانية فكثيرة منها الدكتور أحمد وندى اللذان وقفا إلى جانب نوره حتى النهاية. ويدخل ضمن هذه الشخصيات الأم فاطمة وجواد الذي أحب إيمان وأم البنات التي لعبت دوراً رائعاً ومشجعا لنوره. وأخيراً كريم سعد الصحافي النزيه الذي أخلص لمهنته وحبه ورأى الأمور بمنظار صحيح. فاستحق قلب نوره.

أخيراً نجحت الروائية نادرة بركات الحفار في رسم الشخصيات بإتقان، وفي رسم الحوادث، فاستحقت منا هذه الدراسة التي أحاطت ببعض جوانب الرواية.

***

قلوب منسية –رواية –تأليف نادرة بركات الحفار –إصدار دار طلاس –ط1 –2002.

تقع الرواية في 316 صفحة من القطع المتوسط وفي 13 ترقيماً أو فصلاً.

عوض سعود عوض

□□

قراءات... قراءات... قراءات

بوشكين والقرآن

دراسة في الأدب المقارن

في العام 2000 صدر كتاب لمالك صقور، يحمل عنوان "بوشكين والقرآن"- دراسة في الأدب المقارن، في طبعته الأولى، عن دار الحارث بدمشق، في (221) صفحة.

إن القارئ لهذا الكتاب، لا بد أن يرى فيه بحثاً جاداً، ودراسة علمية مهمة، في زمن كثر الحديث فيه عن قضية، كانت -وما تزال- تثير الجدل.

فما بين صراع الحضارات، أو حوارها، ما بين تفاعل بين الثقافات الإنسانية، يؤدي إلى ارتقاء حضاري يخدم البشرية جمعاء، أو صدام بينها، يؤدي -بالضرورة- إلى هيمنة الثقافة الواحدة، للطرف الأقوى مادياً، الذي يسيطر على مقدرات العالم، ويمتلك العلم والتكنولوجيا الحديثة. ما بين نهاية التاريخ وسقوط الحضارات، أو استمراريته، وتطور حضاراته. إنها حلقات في سلسلة متشابكة، كثيرة التعقيد.

عبارة قالها جورج جرداق، ذات يوم من عام 1956، رأى فيها أن أعلام التاريخ الإنساني، من مفكرين وفلاسفة وعلماء وأدباء وشعراء، أمثال: سقراط وغاليليو وفولتير وتولستوي وبوشكين وغوركي وروسو وبرناردشو وغاندي، هم حملة رسالة حضارية إنسانية، تشبه رسالة الأنبياء محمد والمسيح؛ أوحت لمالك صقور أن يبحث في الرسالة الثقافية الإنسانية العظيمة، التي أداها أحد هؤلاء، وهو الشاعر الروسي الكبير الكسندر سرغيفيتش بوشكين: بداية البدايات في الأدب -كما وصفه مكسيم غوركي- وشاعر الحرية، بإجماع النقاد ومؤرخي الأدب قديماً وحديثاً.

قدم مالك صقور بحثه إلى جامعة موسكو الحكومية، عام 1975، لنيل الدرجة العلمية بإشراف البروفسور فاسيلي إيفانيفتش كوليشوف. أما لماذا تأخر في طباعة هذا البحث، فهذا يثير التساؤل.

أدرج مالك صقور دراسته في باب الأدب المقارن، معتمداً تعريف د. محمد غنيمي هلال: "الأدب المقارن تاريخي، ذلك أنه يدرس مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة، وصلاتها الكثيرة المعقدة، في حاضرها وماضيها، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير وتأثر، أياً كانت مظاهر ذلك التأثير أو التأثر".

ولا يمكن أن تقوم صلات تاريخية، تؤدي إلى نشوء أشكال من التأثير والتأثر، بين الآداب المختلفة -وهي شرط من شروط الأدب المقارن- ما لم تسبقها صلات سياسية أو اجتماعية أو فكرية بين شعوب تلك الآداب.

ولكي يتحقق هذا الشرط، كان على مالك صقور أن يستوفي بحثه، بالإحاطة بظروف بوشكين السياسية والاجتماعية والنفسية.

في موسكو تعرف المؤلف على ما يمثله بوشكين لدى الروس، وعلى علاقته بالثقافة العربية الإسلامية، وتأثره بها، من خلال قصائده:

(محاكاة القرآن-ا لنبي- ليلى- التعويذة- الطلسمان) وغيرها من شعر بوشكين ومؤلفاته؛ مما هيأ له أن يخرج علينا ببحث متكامل، تجلّى في فصول كتابه.

فالكتاب يحتوي على توطئة فمقدمة وسبعة فصول وخلاصة.

في الفصل الأول: يورد المؤلف لمحة تاريخية عن نشوء العلاقات التجارية بين العرب وروسيا، وتطورها، وبداية الصلات التي ربطت الثقافة الروسية بالثقافة العربية الإسلامية، وترجمة القرآن وانتشاره بين الروس، وبيّن سبب اهتمامهم بالمشرق العربي

وثقافته.

إن العلاقة بين روسيا والعرب تعود إلى عصر الفتوحات الإسلامية، وعصر الخلافة العربية، التي يسرت وصول التجار العرب المسلمين إلى الشمال الروسي.

"وهذا منشأ ما نجده من النقود الإسلامية والبيزنطية كثيرة العدد، على ضفاف تلك الأنهار. كما حالت سيطرة المسلمين على البحر المتوسط الشرقي، دون وصول الحاصلات الأوربية، مجتازة المسالك الفرنسية والإيطالية، إلى ثغور البلاد الواقعة في شرق هذا البحر".(ول ديورانت "قصة الحضارة").

وهذا ما جعل المؤرخ بارتولد، يشيد بازدهار العرب وتفوقهم على الروس، لأن التبادل التجاري بالنقود، كان أرقى من المقايضة بالبضائع.

أما المستعرب إغناطيوس كراتشكوفسكي، فيذكر أن اسم العرب قد ورد في مخطوط "حكايا السنين الغابرة" الذي يعود إلى القرن الحادي عشر الميلادي.

ويؤكد أن كثيراً من الكلمات العربية، دخل اللغة الروسية، نتيجة الاحتكاك مع التجار العرب والمسلمين، ومع الشعوب المجاورة التي تعتنق الإسلام، وكذلك بسبب ذهاب الروس المسيحيين إلى فلسطين للحج، وما زال بعضها يستخدم إلى الآن.

كتب مؤرخو الاستشراق الروس عن العرب والمسلمين، ونقلوا نصوصاً عربية كثيرة إلى اللغة الروسية، واجتمعت معلومات لغوية وأدبية وتاريخية كثيرة، ومؤلفات ثقافية هامة عن العرب.

وازداد اهتمام روسيا بالمشرق العربي، في عهد بطرس الأول، الذي أرسل البعثات لدراسة اللغات الشرقية، وأمر بجمع النقود العربية، وكذلك المخطوطات العربية القديمة، وأمر في عام 1716 بطباعة أول ترجمة للقرآن الكريم بالروسية، نقلاً عن الإنكليزية.

ويعتقد كراتشكوفسكي أن هذا الاهتمام بالثقافة العربية، لم يكن من أجل المعرفة فقط، بل اتخذ أبعاداً سياسية.

وفي عهد القيصرة كاترين (1762-1796)، تمت طباعة ترجمة (فيريوفكين) للقرآن الكريم، عن العربية، وهي الترجمة التي استخدمها بوشكين، وتأثر بها في قصائده، كما تجاوز الاهتمام بالثقافة العربية الأوساط الرسمية، إلى الأوساط الثقافية الروسية، فظهر العديد من المنشورات والمطبوعات والمقالات والأبحاث عن العرب والإسلام، لكنه -مع ذلك- لم يكن بحجم اهتمام أوربا الغربية بالعرب والمسلمين، مما دفع روسيا إلى زيادة الاهتمام بالمشرق العربي.

في عام 1804 -وبوشكين في الخامسة من عمره- احتلت اللغة العربية مكان الصدارة في قسم اللغات الشرقية في الجامعات الروسية، الذي افتتح آنئذ ثم ظهرت مشاريع لإقامة معهد للاستشراق في جامعة قازان، وأكاديمية آسيوية في بطرسبرغ. وفي عام 1818 افتتح المتحف الآسيوي، وقسم اللغات الشرقية في بطرسبرغ.

وبُعيد افتتاح المتحف الآسيوي في الأكاديمية العلمية في بطرسبرغ، تم تزويده بالنقود العربية الفضية، والكثير من المخطوطات الثمينة العربية والتركية والفارسية، مما مهد الطريق أمام المستشرقين الروس، وفي مقدمتهم كراتشكوفسكي، لإغناء المكتبة الروسية بالبحوث والدراسات والكتب، عن العرب ولغتهم وآدابهم، بل الكشف عن تراثهم القديم، وتحقيق مخطوطاتهم النادرة.

لقد ساهم عدد من الأساتذة الأولين في جامعة سانت بطرسبرغ- وهم جميعاً معاصرون لبوشكين- أولهم الفرنسي ديمانج، وثانيهم البولوني ستكوفسكي، وثالثهم الشيخ محمد عياد الطنطاوي، في تفاعل الثقافات العالمية المختلفة.

أما الشيخ الطنطاوي، الذي قدم من مصر، ليشغل كرسي اللغة العربية، في معهد اللغات الشرقية، فقد جمع أكثر من مائة وخمسين مخطوطاً هاماً، ولعب دوراً كبيراً في نقل الثقافة العربية إلى الشمال الروسي.

وثمة معاصر آخر لبوشكين، هو قسطنطين بازيلي، الذي غادر بطرسبرغ إلى سورية وفلسطين، وأقام فيهما خمس عشرة سنة (1839-1853)، هي من أفضل أيام حياته (كما يقول).

وفي كتابه "سورية وفلسطين"، سرد تاريخ المنطقة العربية، كما شهدها، وعاش أحداثها، وذكرت د. إيرينا سملانسكايا في مقدمة الكتاب: "إن أول مركز قنصلي في القرن 19 أقيم في يافا عام 1820، وكان يمر عبر المدينة إلى القدس الحجاج الأوربيون، ومن بينهم الروس، الذين كانت حماية مصالحهم المهمة الأساسية للقنصلية، وفي ثلاثينات القرن 19 كانت توجد وكالات قنصلية لروسيا في حلب واللاذقية وبيروت وصيدا".

وفي الفترة نفسها، زار الدبلوماسي الأديب أندريه مورافيوف الشرق العربي والأماكن المقدسة، وسجل انطباعاته في كتاب، اطلع عليه بوشكين وغيره من الأدباء الروس، كما اطلعوا على المعلومات التي نقلها عدد من الدبلوماسيين والرحالة الروس، الذين زاروا المنطقة المقدسة، عن العرب وثقافتهم.

ويمكننا القول: إن تأثير الثقافة العربية بدا واضحاً في الأدب الروسي، منذ مطلع القرن 19، فقد كتب سينكوفسكي "قصص شرقية"، ترجمها بولديرف إلى الروسية، وظهرت قصائد وأشعار بروح شرقية وعربية، بل لقد قلد الشعراء الروس الشعر الشرقي والعربي، واقتبسوا منه، واستلهموا من آيات القرآن الكريم، كثيراً من الأفكار والصور.

تجلى هذا التأثير بشكل أكبر في حياة بوشكين وإنتاجه، وهو موضوع الفصل الثاني من الكتاب، الذي تكلم المؤلف فيه على اهتمام بوشكين بالمشرق العربي، وعلى انعكاس الموضوعة العربية في إبداعاته: مثل ألف ليلة وليلة، ونافورة الدموع، وليلى، والتعويذة (الطلسمان)، والنبي، والمغارة، وغيرهما.

قرأ بوشكين كل ما وصل إلى روسيا عن الشرق والعرب والإسلام، ومنها "الرسائل الفارسية" لمونتسكيو، و "الدراما والقصص الشرقية" لفولتير، و "الحكايات السحرية" لهاملتون، و"تراجيديا تمرا وسليم" لمونوسوف، و"القصائد الشرقية" لبايرون، كما وقع تحت تأثير "ألف ليلة وليلة".

كان مواظباً على مطالعة مجلة "بشير أوروبا"، التي كانت تنشر مقالات وأبحاثاً عن الشرق، ودراسات مترجمة من العربية عن العرب والفرس لبولديرف، وفيها نشر قصيدته الأولى، عام 1814- وهو في الخامسة عشرة من عمره-

وخلال دراسته في المدرسة العليا (الليسية)، استمع إلى محاضرات البروفسور كايدانوف، عن التاريخ القديم، وخصوصاً عن الجزيرة العربية والإسلام وسيرة النبي محمد (ص).

وحين أنهى دراسته، التقى في مسرح بطرسبرغ بالمخرج شاخوفسكي، وتعرف على الموضوعات الشرقية، التي شغلت الحيز الأكبر من المسرحيات المعروضة فيه.

وفي عام 1820، نفذ مرحلة النفي الأولى، بسبب أشعاره المناهضة للقيصر وحكمه الاستبدادي، حيث تعرّف على عادات وأعراف وتقاليد الشعوب الإسلامية في القفقاس، وتأثر بها، وانعكس ذلك على قصائده، ومنها: "إلى نتاليا" و "إلى أختي" و "أيتها الفتاة- الوردة، مكبل أنا بالأصفاد"، وقصيدة أخرى بلا عنوان، تلتقي في إيقاعها مع قصيدته المشهورة "نافورة باختشي سراي"، و "ملحمة الغجر"، إحدى روائعه الرومانسية.

جمع بوشكين في "النافورة" بين الواقعي التاريخي والحكاية، وأثرت في نفسه، فكتب قصيدة أخرى "مهداة إلى نافورة بختشي سراي".

كذلك استلهم من حكايات ألف ليلة وليلة، وعالمها الغرائبي، قصيدته "الطلسم" وملحمته الشعرية "روسلان ولودميلا"، التي كانت سبب شهرته الواسعة، وهو في مقتبل عمره. أما قصيدته "ليلى العربية المتعالية"، فقد استوحاها من قصة مجنون ليلى المعروفة.

وفي فترة نفيه إلى الجنوب، تعرف في أوديسا على بحار مصري، ونشأت بينهما صداقة، أوحت إليه بقصيدته "محاكاة العربي".

في عام 1829، قام برحلة إلى أرض روم، وسجل مشاهداته وانطباعاته فيها، فيما يشبه أدب الرحلات.

ويبرز تأثره الواضح بالقرآن، وبسيرة النبي محمد (ص)، في قصيدتيه:

"النبي" و "محاكاة القرآن"، وفي قصيدة قصيرة بعنوان "المغارة".

"محاكاة القرآن" هو العنوان الذي اختاره مالك صقور للفصل الثالث من كتابه، وعقد فيه مقارنة تطبيقية، بين نص قصيدة

بوشكين، وآيات القرآن الكريم، وبيّن كل ما يتعلق بالدراسة المقارنة، والخصائص الفنية في النصين.

والمحاكاة هنا "ليست تقليداً محضاً" –كما يرى بلتييه–. وعلاقة بوشكين بالقرآن، ليست علاقة التابع بالمتبوع، بل هي –كما ينطبق عليها رأي د. محمد غنيمي هلال– علاقة المهتدي بنماذج فنية أو فكرية يطبعها بطابعه، ويضفي عليها صبغته القومية، وهو الأمر الذي يؤكده بول فاليري حين يقول:

"لا أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته، من أن يتغذى بآراء الآخرين".

تتألف قصيدة بوشكين، من تسع مقطوعات مختلفة الطول والبحر، وتتناسب مع الآيات القرآنية التي اقتبس منها، وأسس أشعاره عليها.

في الفصل الرابع، حاول مالك صقور الإجابة عن سؤال: لماذا حاكى بوشكين القرآن؟. ورأى أن ذلك يعود لعدة أسباب:

– السبب الأول: اهتمام أوربا بشكل عام، وروسيا بشكل خاص، بالمشرق العربي وثقافته.

– السبب الثاني: أصول بوشكين الشرقية الإفريقية الإسلامية، ونسبه، فجد أمه هو الزنجي إبراهيم هانيبال من شمال الحبشة، الذي اشتراه القنصل الروسي في القسطنطينية من الأتراك، وأهداه إلى قيصر روسيا بطرس الأول –كما أثبت العالم ايفوشتين– وقد خلده بوشكين بأشعاره.

– السبب الثالث: موهبة بوشكين، وقدراته العقلية اللا محدودة على استيعاب الثقافات الأخرى، ومن ثم إغناء الثقافة الروسية بخلاصتها، ومنها الثقافة العربية الإسلامية الغنية.

– السبب الرابع: المناخ السياسي، والوضع الاجتماعي، والحالة النفسية للشاعر، فمن المنفى في الجنوب، إلى المنفى في الشمال، كان بوشكين يعاني من الحصار والمراقبة والاضطهاد، بحجة أنه يقود نشاطاً سياسياً معادياً للإمبراطور، ودينياً ضد الكنيسة، حيث وجد في القرآن الكريم، وفي شخصية النبي محمد (ص) الملجأ والملاذ.

وفي الفصل الخامس: (ماذا حاكى بوشكين في القرآن)، استعرض المؤلف آراء النقاد الروس، حول قصيدة "محاكاة القرآن"، سواء قبل الثورة أو بعدها، ومنهم:

بيلينسكي، تشرنايف، ستراخوف، سومتسوف، ليرنر، فيلونينكو، كاشتاليوفيا، فريدمان، غوكوفسكي، بلاغوي، توماشيفسكي، بيلكين، لوبيكوفا.

لقد تمحورت وجهات نظرهم حول الشكل والمضمون، من خلال مفاهيمهم الأيديولوجية والعقائدية، فالنقاد قبل ثورة أكتوبر ركزوا على النواحي الدينية والفلسفية، ومنهم من غمز من طرف بوشكين مشككاً. أما بعد الثورة، فركز النقاد على النواحي الجمالية والفنية والاجتماعية والإنسانية والشاعرية، وأبرزوا الصورة الجمالية الفنية مقرونة بالمضمون النضالي.

في الفصل السادس: (الشكل والمضمون)، قدم المؤلف دراسة تعتبر واحدة من أولى المحاولات التي تناولت قصيدة "محاكاة القرآن" بالتفصيل، من خلال دراسة مقارنة تطبيقية، قام بها كباحث عربي، على معرفة بالأصل (القرآن) الذي تم الاقتباس عنه.

الشاعر (النبي)، هو عنوان الفصل السابع، وهو مصطلح قديم جداً، تطور مفهومه عبر العصور والأجيال، كما تطورت مفاهيم ونظريات الأدب والفن. وعندما صار الأدب يهتم بقضايا الشعب: السياسية والاجتماعية والاقتصادية، نزل الشعر من عليائه الأفلاطوني، وصار الشاعر صاحب قضية وحامل رسالة، ولم يتبلور ذلك، إلا بعد انتصار الرومانتيكية الثورية في أوربا وروسيا –حيث كان بوشكين رائدها الأول– التي تطورت عنها الواقعية. وهنا يكمن الخلاف بين النظرة المثالية، التي تعتبر الإلهام الإلهي، هو مصدر الشعر –كما عند أفلاطون– أو أن مصدره الحياة الواقعية –كما عند الماديين–

فالنبوة دينياً: ترمي إلى تغيير المجتمع سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وثقافياً. من أجل ذلك، يجب أن يقاتل النبي ويحارب (والنبي العربي مثال واضح على هذا)، بينما إحساس بوشكين بالنبوة: نبوة بشرية، تقوم على تغيير النظام والمجتمع، وإنصاف المظلومين، ورفع الاضطهاد والظلم، والغاء العبودية من المجتمع الروسي. ولقد أدرك بوشكين أن للشاعر رسالة، وله قضية، وأن مهمة (الشاعر– النبي) أن يكون شاهداً ومبشراً ومحرضاً ومنوراً ومعلماً وثائراً، تماماً كما كان النبي العربي.

وأخيراً، بمقارنة نص قصيدة "محاكاة القرآن"، مع نصوص الآيات القرآنية، التي استلهم منها بوشكين قصيدته، نلاحظ أنه أعاد صياغتها وفق أوزان الشعر الروسي وعروضه، ووفقاً لأسباب ذاتية، تتعلق بشخصه، وبشخص النبي العربي وسيرته، مما

يبرهن على عميق التأثير الذي أحدثته شخصية النبي (ص) فيه، ومما جعل القصيدة فتحاً جديداً في الشعر الروسي، ومادة غنية للدراسات المقارنة، وأكد على عظمة القرآن، وتأثير الثقافة العربية على ثقافة الشعب الروسي.

وخلاصة القول:

1-لقد حفل الشعر الروسي بأعظم الأفكار المستمدة من القرآن الكريم، الذي وجد بوشكين فيه ملاذاً في محنته ونفيه واضطهاده، وملهماً له.

2-وجد الشاعر في شخصية النبي ﷺ مرشداً أخلاقياً وروحياً، في تلك المرحلة الصعبة من تاريخ روسيا القيصرية، بصبره وثباته، وتبشيره بالدعوة، وانتصار رسالته، ورأى فيه مثال القائد الحكيم والمحارب الفذ، كما أعجب بتواضعه ورحمته وتسامحه وعفته، وبفكرة الجهاد حتى النصر، والشهادة التي تقود إلى الجنة والحياة الأخرى، وتجسدت لديه فكرة البعث، وانتقال الإنسان من العبودية إلى الحياة والحرية، وكأنه كان ينتظر معجزة مشابهة، تنقل الإنسان الروسي إلى مرحلة جديدة.

3-أعجب بوشكين بالقيم الأخلاقية والاجتماعية الإسلامية، التي تجسدت بفكرة العطاء والزكاة والصدقات، ورأى فيها شكلاً من التضامن والتكافل الاجتماعي، الذي تحتاج إليه بلاده.

وبعد، فإن كتاب مالك صقور، يتجاوز كونه مجرد دراسة أدبية مقارنة، ليكون حديثاً في حوار الثقافتين العربية والروسية، اللتين تنتميان إلى حضارات أصيلة وغنية، قدمت للإنسانية عبر العصور، مزيجاً حضارياً متنوعاً خصباً، نتيجة تراكم وتفاعل طويل بين الثقافات، كالذي تحدث عنه الكتاب.

وقصة التفاعل بين الثقافتين العربية والروسية قديمة جداً، ولعلنا نذكر موقع ميخائيل نعيمة من هذه الصلة، فكتابه (سبعون) يتحدث عن مرحلة من حياته قضاها في روسيا، وتأثر خلالها وأثر، وكانت له مكانته في الأدب المقارن.

ولا يغيب عن الذهن، الصلات بين مفكري الشرق ومفكري روسيا، وتلك الرسائل بين تولستوي ومحمد عبده، وغيرهما.

ولا نغفل عن دور الكنيسة الأرثوذكسية، وصلاتها التاريخية مع الكنيسة الروسية، ودور المؤسسات والبعثات والمدارس الدينية، في تعميق العلاقات والصلات الفكرية.

ويزيد الدراسة أهمية، افتقار المكتبة العربية لأعمال بوشكين- رغم أهميته- وإذا كانت ثمة ترجمات لها، فإن معظمها منقول عن لغات أخرى غير الروسية، (وهنا نذكر أن د. سامي الدروبي، وهو أهم من نقل الإبداعات الروسية، قد نقلها عن الفرنسية).

ثم إن الترجمات الشعرية، بأي لغة، ومن أي لغة، لن تستطيع مهما أوتيت من براعة الترجمة- أن تنقل روح الشعر وجوهره وبلاغته، فكيف إذا كانت تتناول بوشكين، الذي يعادل في الشعر الروسي المتنبي وأبا العلاء وامرأ القيس في الشعر العربي، ويحتل تلك المكانة العالمية في بلده، شاعراً للحرية والوطن والحب وتحرير الإنسان، مما جعله واحداً من قادة الفكر الإنساني عبر التاريخ.

د. سهيل الملاذي

❐

متابعات... متابعات... متابعات

وأشهد.. هاك اعترافي

قراءة في التشكيل اللغوي

مــن نافلــة القــول أنَّ الأدب فــن لغــوي مــن حيــث الأداة، وهــو نشــاط اجتمــاعي مــن حيــث الطبيعــة والوظيفة(1)، لذا كان الشعر فاعلية لغوية، وكان جوهر الشعرية، وسرُّها في اللغة(2) فالخطاب الشعري جَسَدٌ لغوي ذو آلية متميزة الدلالة، وهو مرهون بشروط التشكيل التي تفرضها قواعد الأداء اللغوي فالشعر إذن أولاً وآخراً بنية لغوية دالة(3)، وهو اللغة في وظيفتها الجمالية(4)، فالشعريةُ، أو الأدبيةُ إنما تتمثل بالتشكيل اللغوي الخاص الذي يجسد التجربة، واللغة هي قِمَّةُ الإبداع الأدبي الذي لا يعدو أن يكون استثماراً لإمكانيات اللغة وتوفيقاً لكلماتها وأنظمتها التي خُلقت من قبل(5). لذا كان تحليل بنية اللغة الشعرية تحليلاً دقيقاً مرهفاً يسمح لنا بالكشف عن حيازة الشاعر للعالم جمالياً، أي يسمح لنا بالربط بين البنية والرؤيا(6)، وقد أدرك النقاد أهمية المنهج اللغوي الأسلوبي في الكشف عن البنية الجمالية للخطاب الشعري، وأدركوا أهمية فكرة توظيف العلاقات النحوية على المستوى الدلالي لخلق نماذج الرؤيا الشعرية للعالم، كما أدركوا أن هذه العلاقات من أنشط الأدوات التعبيرية في تأسيس البنية الدلالية للشعر(7).

ولما تقدّم كلّه تكمن مهمة النقد في الكشف عن مكونات البنية اللغوية للعمل الأدبي، وعن طريقة عملها في كيان مُوَحَّد، وتحليل هذه الجزئيات من أجل توضيح العلاقات التي تجمع بينها، لأن العمل الأدبي عمل قائم بذاته، وقيمته –إن كانت له قيمه– إنما تكمن فيه. وبيانُ العلاقات التي تجمع بين عناصره هو بيان في الوقت نفسه للقيم الجمالية التي ينطوي عليها هذا العمل.

والجدير بالذكر في هذا السياق أن وسيلة الأدب الأساسية، وهي اللغة –أداةٌ موضوعية عامة، ومهمة الشاعر في إنجاز شعرية خطابــه تتمثَّــل فــي إضــفاء غيــر قليــل مــن المعــالم الأســلوبية التــي تجعــل مــن اللغــة أداة طيّعة، فيها غير قليل من الخصوصية الفردية للشاعر، فاللغة بناء مفروض على الشاعر من الخارج، والأسلوب مجموعة من الإمكانيات التي تحققها اللغة، فيستغل الشاعر الناجح أكبر قدر من هذه الإمكانات(8).

في ضوء هذا التقديم تسعى هذه الدراسة إلى أن تقرأ التشكيل اللغوي لديوان الشاعر سعد الدين كليب "وأشهد هاك اعترافي" قراءة تحليلية تقارب البنية اللغوية التي تشكل بعض جوانب شعرية هذا الخطاب في محاولة لربط البنية اللغوية بفاعليتها الجمالية(9) إذ ليس ثمة معطى بلا وسيط(10)، وهذا الوسيط هو الذي تتجلى فيه الفردية الفنية للشاعر متمثلة بخواصِّ لغته الشعرية، وقدرتها على إثارة الاستجابات الجمالية التي تسعى هذه المساهمة إلى عرضها والوقوف عليها في الخطاب الشعري عند سعد الدين كليب، وذلك بملاحظات نقدية حَدْسية مقنَّنة تمزج التوصيف النصيَّ بدراسة ردود الفعل التي تثيرها الخواص الأسلوبية بطريقة علمية تنحو إلى إضاءة النص بمسعىً أسلوبي نقدي لا يتردد في الإفادة من منجزات تراثنا النحوي والبلاغي حيث يكون ذلك مجدياً.

وستقوم هذه القراءة منهجياً على آلية التداعي والتوالد متناولةً أبرزَ المعالم الأسلوبية في تشكيل هذا الخطاب الشعري، وذلك بِتَسَلْسُلٍ استدعائي توالدي ينتقل من تحليل ظاهرة أسلوبية إلى ما تُفضي إليه من ظواهر أخرى على نحو يفتقد في الظاهر إلى شيء من التسلسل المنهجي المنطقي الواضح، وهذه تقنية درسية نقدية تراءى للدارس أنها السبيل الأقدر على تحقيق الغرض الأساسي لدراسة هذا الخطاب، وهو ربط بعض الظواهر الأسلوبية بما لها من دور في إنجاز جمالية هذا الخطاب وشعريته، وبما لها من دور في رسم المعالم العامة لرؤياه.

بنية العنوان:

والجدير بالذكر أننا أمام خطاب عَوَّلَ في تكوينه على آلية بَاتَتْ خصوصيةً مألوفة في لغة الشعر عامة، والحديث منه خاصَّةً، ألا وهي اللغة المنحرفة، أو المنزاحة عن معيار اللغة غير الفنية، وهذا ما يستوقف المرء في عنوان هذه المجموعة الشعرية اللافت "وأشهد هاك اعترافي" والذي يستوقف اللغويَّ في بنية هذا العنوان أنَّه بدأ بالواو التي ألفنا مجيئها في طَيَّات التركيب أداة للربط الأسلوبي بين التراكيب وذلك كالاستئناف والعطف، والحالية والاعتراض.

أما أن تفتح الجملة بالواو على غرار (وأشهد هاك اعترافي) فاستعمال لافت منحرف يستوقف المرء مُحلَّلاً باحثاً عن الوظيفة التعبيرية الجمالية التي أوكلت إلى هذا الانحراف، وقبل ذلك لا بد من التذكير بأن هذا التركيب العنواني قد جاء في مقطع قصيدة من قصائد الديوان عنوانها "الغُثاء" وهو قول الشاعر:

أراني قتيلاً لسبع عجافْ

فمن يفتديني بترجمةٍ

للخواء الولودْ

وأشهدُ هاكَ اعترافي:

دمي صار ماءً

وما صِرْت بحراً

ولكن...

سريراً لمأجورة في السراي/53/

والجدير بالذكر أن ورود هذه العبارة العنوانية في طيات قصيدة من قصائد الديوان لا ينفي أنها عبارة خرجت عن المألوف بابتدائها بالواو التي ألفنا مجيئها أداة من أدوات الربط الأسلوبي، مما يعني أنّ هذا الاستعمال اللغوي الشعري الخاص المنحرف ما زال يستوقفنا، ويلحُّ في السؤال عما وراءه، وهو سؤال لم يفقد مشروعيته بَعْدُ على ما علمنا من أن هذا التركيب العنواني ورد في طيات قصيدة من قصائد الديوان، يؤيِّد ذلك أمران؛ أسلوبي ومنهجي، أما الأسلوبي فهو أن ابتداء التركيب بالواو على غرار ما في العنوان نقف عليه لدى الشاعر غير مرة كما سنرى، وأما الأمر المنهجي الذي يُملي نفسه فهو أن الصواب تصوُّر العنوان في علاقة بنيوية مع الديوان عامةً بمختلف قَصائدَه، لا على أنَّه عبارة اجتُزئت من قصيدة ما زالت تربط بينهما علاقةٌ دلالية جزئية خاصةٌ، يؤنس بذلك أنَّ عبارة "وأشهد هاك اعترافي" العنوانية ترتبط بنائياً بالديوان كُلاً متكاملاً ومنسجماً من جهة، وبقصائده قصيدةً قصيدةً من جهة أخرى فهذا الخطاب في النهاية شهادة ألَحَّتْ على شاهدها، ففرضت نفسها عليه بطريقة مباشرة وغير مباشرة، وهذا واضح لديه في قصيدة "مذكرات مجنون" التي يقول فيها:

وأشهد أن ابن آوى يسدُّ المنافذَ

أني ترنحتُ وارتاع قلبي ورؤيايَ

أني وريثُ الرُّعاعْ

وأشْهَدُ أشْهَدُ

لكنه الحلم أسطع مما شهدتُّ

هو الحلم شيطانيَ الطفلُ

أنَّى استدرتُ أراني الذي يُشْتهى

والذي لا يُبَاعْ./65-66/.

فالخطاب الذي بين أيدينا إذن شهادة لصاحبه صَرَّح بذلك أم لم يصرِّحْ، وهنا تكمن أهمية تحليل العنوان الذي غالباً ما يكون قد اختير بعناية غير عادية من المنشئ مما يجعله بنيةً تؤدي دوراً مهماً في بيان ملامح التجربة، وتزداد أهمية تناول العنوان إذا ما كان إشكالياً كما هو الحال في عنوان هذه التجربة الذي بدأ بواوٍ ألفنا مجيئها في طيَّات التركيب أداة من أدوات الربط مكتنفةً بما قبلها، وما بعدها، لذلك كان السؤال عن الابتداء بها في هذا العنوان سؤالاً ملحَّاً يفرض نفسه، وأجدني مدفوعاً إلى الإجابة عنه في ضوء ما هو معروف من خلاف النحاة فيما يُعْرف بواو /ربَّ/، عندما يُفتتحُ بها الكلام خاصة فقد ذهب بعض النحاة إلى أن واو /ربَّ/ هذه حرف جر شبيهٌ بالزائد تخلُّصاً من الإشكال الذي أثرناه في "وأشهد هاك اعترافي" وهو أن الواو إن لم تكن حرفاً جاراً وجب أن تكون عند هؤلاء في طيات التركيب لا أن يبتدأ بها، وذهب آخرون إلى أن واو (ربّ) هذه عاطفة، وأن المعطوف عليه شيءٌ مضمر في نفس الشاعر يُقَدّر مناسباً لمُناخ القصيدة النفسي والدلالي. وهذا التوجيه يبدو على ما يلاحظ عليه في

الوهلة الأولى من الافتعال والتكلُّف مقبولاً ومقنعاً في لغة الشعر على الأقل. تلك اللغة التي تقوم على التكثيف

دون الكشف، وعلى التلميح دون التصريح التزاماً لطبيعتها، وأداءً لوظيفتها، ودعوة لقارئها إلى المشاركة في إنجاز جانب من جوانب الخطاب الشعري، والمجيءُ بالواو مبتدأً بها على هذا النحو الصادم والمثير يشي بأشياء مضمرةٍ لا بد من تقديرها جمالياً ولغوياً، لأن العاطف وسيط بين المعطوف والمعطوف عليه، وحذف هذا الأخير في/ وأشهد هاك اعترافي/ يشي بلحظة التحوّل الحقيقي بالحَدَثِ الشعري من حالة المخاض إلى حالة التخلُّق ولا شك في أنَّ حالة المخاض الشعري الحق حالة احتقان، حالة ضيق الشاعر بما هو فيه لائذاً باللغة عَلَّها تفضي ببعض ما لديه، ذلك الإفضاء الذي بدأ لدى الشاعر سعد الدين كليب هنا مع الواو، وهذه البداية المخلِّقَةُ شعرياً مكّملةٌ للحالة الشعرية الحقة المستمرة في حالة مخاض، على أن التخلُّق الشعري في هذه الحالة يُقِرُّ صَرَاحة بأنه لم يأتِ على كل ما يطمع الشاعر في أن يبوح به فاللغة أضيق من أن تستوعب كلّ ما في نفوسنا من مشاعر وأحاسيس، ولواعج وأحزان وطموح وآلام وآمال وتصوُّرات ورؤى، بل ربما كنا غير قادرين حقّاً على استثمار طاقات اللغة في تصوير تجاربنا وحالاتنا هذه، لذلك لا يندر أن نجدنا نضيق باللغة متذمرين مما نُحِسُّ به من تقصيرها عن التعبير عَمّا في النفوس، ولذلك أيضاً قد يحسُّ الإنسان عامةً، والشاعر خاصةً أنّ ما لم يقله أعمق وأغنى وأخطر مما قاله، ويتراءى للمرءِ أنَّ التركيب العنواني (وأشهد هاك اعترافي) مثال واقعي لهذه الحالة التي أوضحت، فمن المسلم به أن قَبْلَ الشهادة شاهداً معايناً ومعانياً، وأنَّ قبلها حالاتٍ وعَوالم مشهوداً بها نبهتنا هذه الواو على ضرورة التفكُّر بها واستحضارها استحضاراً متأثراً بالمعطيات الخاصة بكل منا، بل إن هذه الواو تنبه على أنَّ ما لم يُقَلْ من هذه الشهادة أوسع وأغنى وأعمق، وأكثر تنوعاً مما يمكن أن يقف عليه المرء في الشهادة المشَخّصة، هذه التجربة، التي يسهم عنوانها إسهاماً فعالاً في رسم معالم رؤاها. فقد تكوَّن هذا العنوان في المصرَّح به من جملتين خبرية، وإنشائية، أما الخبرية فجاءت مضارعيةً معطوفة على مضمر مما يكسب التركيب حيويةً حركية توحي بحركية المشهد وحيويته وحرارته "أعاين وأعاني وأشهد" كما توحي بخطورة ما في المشهد، وبضرورة تحمُّل المسؤولية الجريئة في الإدلاء بالشهادة، وقد جاءت الصيغة "هاك" منبِّهةً على ذلك كله، ومؤكدة على ضرورة تحمل الآخر لمسؤوليته حيال ما في هذه الشهادة المتمثلة باعترافٍ مضاف إلى ياء الشاهد إضافةً تعبِّر عن مسؤوليته الجريئة عمَّا في شهادته هذه على أهميته وخطورته.

ونظير ما في هذا التركيب العنواني (وأشهد هاك اعترافي) من ابتداء الجملة بالواو جاء لدى الشاعر في قصيدة "نوارةٌ وماتتْ" حيث قال:

وماتْ

تقول العجائزُ

قد كان أجملَ من وردة في الضفيرةِ

أجْملَ من ضحكة في عيون الجميلاتِ

لكنه مثلما جاء ماتْ/23/.

فالشاعر في هذا المقطع المطلع قدَّم لنا النتيجة بلا مقدمات، أو قبل المقدمات، كما قَدَّم لنا المسند بلا مسند إليه والخبر بلا مخبر عنه، والمعطوفَ بلا معطوفٍ عليه تاركاً للواو مهمة الإثارة والتنبيه على هذه الأمور كلها، وللمتلقي أن يتخيَّل لهذه الميتة السبب الذي يراه مناسباً إسهاماً منه في سدِّ فجوات القصيدة، وإغناءً لدلالاتها، وكشفاً لعوالمها الداخلية.

دلالات المعجم الشعري:

والجدير بالذكر أن معرفة المعجم الشعري للتجربة يساهم بوضوح في كشف عوالمها الداخلية، كما يسهم في تلمُّس معالم رؤياها ذلك أن اللغة مقرُّ كينونة الأشياء(11)، وأن الوجود يُكْتَشَفُ فقط من خلال اللغة، وَيَبْدَأُ وجودُه عند الإنسان لحظة كشف اللغة عنه كما يقول هيدجر(12): "والدراسة الإحصائية تضع أيدينا على بعض الترددات ذات المغزى، والتي تسهم في رصد المحاور التي يدور عليها الخطاب(13)". والملاحظ أن المتن اللغوي للخطاب الذي بين أيدينا شأنه شأن الشعر الحديث عامة يغلب عليه مفردات المحل والغربة والذل والخواء والوجع والاستباحة، والبرد والقهر والاستبداد، والخوف والموت والنحيب، فقد هيمن على هذا الخطاب ما يربو على مئة وست مفردات من هذا القبيل، علماً أن غير قليل من هذه المفردات يتردد كثيراً لدى الشاعر، فقد تردَّد الخوف ومشتقاته ثمانيَ عشرة مرةً وتردَّد الموت ومشتقاته إحدى وعشرين مرَّة، أما البكاء والنحيب فقد تردَّدت مشتقاتهما

أربعاً وعشرين مرة، في هذا الخطاب الذي يقع فعلياً في أربع وثمانين صفحة من القطع الصغير، وفي ذلك ما فيه من الدلالة على السوداوية التي يصدر عنها، وحتى تكتمل الصورة باستقراءٍ مُقْنِعٍ يَحْسُنَ أن نقف على المتن اللغوي للعالم الآخر الذي يتمثل بمفردات من قبيل الجمال والعشب والفجر والصبح والخصب والغمام والأريج والورد، فقد بلغت مفردات هذا العالم ستاً وستين مفردة، والجدير بالذكر أنَّ البنية اللغوية لا تتحدَّد بالكلمات بل بالصيغ(14) فالنص الجمالي يخرج عن المألوف من كلام الناس، فيكون مخالفاً لترتيب الألفاظ في العبارة أو مخالفاً للمنطق في تركيب المعنى(15)، والانحراف الإسنادي يُؤدي دوراً أساسياً في انبثاق الدلالة، وتشكيل الرؤيا(16). وإذا كان الأمر كذلك فلنقرأ دلالات مفردات عالم التفاؤل في هذا الخطاب في علاقاتها التركيبية لنرى أنَّها ليست أقل دلالةً على سوداوية الحال من مفردات العالم الماحل، فثمة ما يمنع اللون أن يبتني بالحبور المدينة/10/، علماً أنَّ هذا اللون أسرف بالعجز /20/ أما الهوى فكوَّة للنزيف /10/ وأما الهديل فصار ظلاً لشاهدة /11/ ولأن العواء تقمَّص لونه /39/ فالشارع شاد أيامه بالمذلَّة /18/ والندى منتحب، فالشاعر لذلك كله مستباح بما يكنزون، وهو ذبيحٌ بما يفرحون /26/ لأن غراباً سيتلو أمانيَّه /29/.

وجَليٌّ أن مفردات عالم الحب والخير والنماء والخصب لم تعد دالةً على هذه المعاني في علاقاتها التركيبية هذه، على أنَّها –وهي كذلك– تدل على أن الشاعر مسكون بهذه المعاني التي تشكل مفردات عالم مشتهى ومطموح إليه، مما يشي بأننا أمام رؤيا على ما توحي به من استباحة بالهم اليومي وبالمنظومة القيمية تعي جيداً ما هي فيه فتشهد معترفةً بحرص الذي ندب نفسه للشهادة، وإدراك الذي يعي جيداً ما يشهد به، وما يطمح إليه، فهذه الرؤيا على كونها مستباحةً منهكةً بهمومها اليومية والمصيرية ما تزال من الناحية الفكرية صُلبة قادرة على رسم معالم المستقبل المشتهى، وهذا ما يمكن أن يشي به قول الشاعر:

ثَمَّةَ الآن ما يشتهى

ثمة الآن طقسٌ له نكهة الخلقِ

طقسٌ كمثل الحفيفْ

أيُّهذا البهيُّ اشْتملْ جسدي بالندى

أيّهذا النديُّ احتلم بالرحيقْ

عَلَّ وقتاً حَفِيَّاً بنا يستفيقْ

عَلَّ هذي الأزقة تلتمَّ صَخَّابةً

ثم يَنْداح إزميلُها في الطريق/8/.

ومما يشي بوعي رؤيا هذا الخطاب الشعري للعالم المشتهي المتخيَّل عالم المستقبل قول الشاعر:

لتكن خالق العشب في هذه الأرضِ

أو خالقاً للندى في شفاه الحجرْ

لتكن مثلما يرغب القَلبُ

حَقْلاً من الضوءِ

دغدغةً من مطرْ

لتكن خالق الفرح الفذِّ

مستشرفاً للندى أمنياتِ الحجرْ./13/

فالشاعر مستشرفاً آفاق المستقبل يرسم معالمه بوعي ووضوح، ولكنه لا ينساق وراء أحلامه بعيداً، فهو واقعي منطقي يدرك أنه مثقل بإحباطاته، لذلك تراه يردف المقطع السابق بقوله:

كيف أبتدئ الخلقَ

كيف أكوّن ما شاءه الحلمُ

من زبد البحر

أم من بكاء العذاب الجميل

أم من دمعة أغرقت مدناً

أم دمٍ أيقظ الصبحَ

فامتدَّ لحن الصهيلْ.؟/13/

واللافت أن الشاعر عوَّل في التعبير عمَّا اختلط لديه من معاني السخط والسخرية والإحباط، والتهكم والتبرُّم. على علاقات تركيبية إسنادية، أو وصفية، أو إضافية متمردة، فقد جعل الهوى كما لاحظنا كوَّة للنزيف/ 10/ وهو كثيراً ما يحدِّثك عن السيد الطحلبي /21، 60/ وعن أحلامه العرايا /33/ لذلك لبس الليلُ عنده قُدَّاس الكآبة /33/ ولأن الوردة قاتلة /40/ ولأن الثعلبة تلد الوقت /50/، ولأن الخواء ولودٌ /53/ كنزَ الشاعرُ الذلَّ /40/ ودَخَلَ بُرْجَ الذُّبول /55/ وأفشى إلى النَّطْعِ سرَّه، فالذئاب أجلاء /55/ والغيمة ضحلة قد تعاورها السل /60/ والمدينة لقيطة /63/ والألطاف تنهال في المواخير /64/.

ويذكر أنَّ الخطاب الشعري عند سعد الدين كليب وظَّف في التعبير عن هذا المزيج المعقَّد، والغني المتنوع من المعاني والأحاسيس المركبة ما يُعرف في النقد الحديث بالكلمة المفتاح، أو الكلمات المفاتيح التي يرى الدارسون أنها مفاتيحُ النص، ومحاورُه التي يدور عليها ولا شك في أن هذه الكلمات التي تدور عليها محاور الديوان تضمن له شيئاً من الانسجام في الرؤيا(17) فهذه الكلمات بُؤَر دلالية، وإشعاعات فكرية عامة ومتنوعة تتقاطع في محرق الرؤيا العامة للنص، ومن هذه الكلمات المفاتيح عند الشاعر سعد الدين كليب /المدينة/ والطُّحْلب، والعشب واللون.

ويذكر أن نُقَّاد الشعر العربي الحديث أدركوا توظيفة المدينة توظيفاً لافتاً في صياغة تجربته التي يشكِّلُ مادتَها الأساسية إنسانُ اليومِ في المدينة الحديثة التي أدان الشاعر الحديث من خلال إدانته لها الأوضاع الاجتماعية التي اكتنفتْه، فالمدينة بهذا المفهوم رمز للمَدَنيَّة والحضارة في مستواها الفكري الذي أدَّى إلى امتهان الإنسان(18). وليست مدينة سعد الدين كليب شيئاً مختلفاً، فثمة ما يمنع اللون أن يبتنيها بالحبور /13/ وهي مدينة بكماء تأكل بالثدي /18/ مدينة ملأى بأسْمَالها /20/ دَوَّختِ الولد /23/ ولوَّثت الشاعر بالخوف آن امتلك صباه /43/ لأنها ما أطْعَمَتْ أطفالها الزُّغْبَ من الجوع، ولا آمنتهم من الخوف /58/ لذلك يخاطبها الشاعر مزرياً:

أقول لهذي المدينةِ:

أذللتِني يا لقيطةُ

قد كان يعرفني الطَّلُّ

تعرف خطوي الأزقةُ

والياسمينُ، التلاميذُ، تلك الملاكْ

تمرُّ كمرِّ الندى

يلفح القلبَ منها اشتهاءٌ

تغمغم دعنا... نراك. /63/

ومما أسهم في رسم معالم رؤيا هذا الخطاب الملفَّع بمعاني التسلُّط والاستباحة كلمة مفتاحٌ تدور في فلك الطُّحْلُبِ، وهو نبات يَغْشى الماء المزمن الآسن. فقد تردَّدت في الخطاب الشعري عند سعد الدين كليب عبارة السيد الطُحْلُبي غير مرة تصويراً للحالة الماحلة التي سجَّلتْها هذه التجربة، التي يقول صاحبها:

ولكنه المحل في مِعْطَفِ السيد الطُّحْلُبي

أراه يسوق الغمامات والزهوَ

إني أرى غيمة أُزْهِقَتْ في المواخير

***

أرى غيمةً ضَحْلَةً قد تعاورها السَّل

أفتى بها السيد الطُحْلُبي لكل العبادْ /59-60/

فالطحالب سادة جوف عنوان الجدب والتسلُّط والاستباحة.

فَهَلاَّ أتاك حديث الطحالبِ

يوم تبور الأزقة بالجوع

تُكْوَى العيونُ بألطافهم والبيوت

هم السادة الجوفُ

نحن اليتامى نمدُّ إلى الحلم كَفَّاً

وكفٌّ بها نزحمُ الجوعَ

لسنا نحاول ملكاً

نحاول ألاّ نموتْ. /65/

ولأن الطحالب سادة جوف ماحلون متسلطون يُحْجِمِ الشاعر عن سؤالهم:

أَسْأَلُ الريشة الآنَ

لا أسأل السيد الطحلبيَّ

ألوذ بها كي تعيد إلى القلب أحبابه

للأزقة أسلابها، للغناء الأريجْ

ولكي تكتمل قدرة صورة السادة الجوف على تصوير معالم التسلُّط والمحل في رؤيا هذا الخطاب نُذَكِّر بأن هؤلاء السادة الجوف يتحكمون بكل شيء في عالم الشاعر:

كلُّ شيء كما شاءه السيد الطحلبي. /19/

والأنكى أن هذه الطحالب في هذا العالم تربو كما يرى الشاعر يوماً فيوماً /89/ تهدِّد وتنذر بالمزيد المزيد، فسقفنا جاثم تحت ريح الطحالب /43/.

ومن الكلمات المفاتيح الَّتي وظفها الشاعر في نسيج تجربته وفي تصوير رؤياه كلمة العشب الذي يُمثِّل الحياة بجانبها الحر الكريم النقي النضر المنطلق، لذا ترى الشاعر يتمنَّى هذا العالم العشبيَّ:

لتكنْ خالق العشب في هذه الأرض

أو خالقاً للندى في شفاه الحجرْ. /12/

ولكنه عالم مشتهى متمنَّى محلوَم به، لأن عشبَ الشاعر هشيم /47/ ناء بأضغاثه /30/ لذا عَبَّر الشاعر عن تذمَّره بأعشابه قائلاً:

ضائقٌ ذرعاً بوجهي

ضائق ذرعاً بأعشابي

وأوهام الغمامةْ. /36/

والجدير بالذكر أن العشب من الكلمات المفاتيح التي شاع توظيفها الرمزي في الشعر العربي الحديث(19) على أنَّ أمْداء هذه الدلالة الإيحائية لرمزية العشب عند سعد الدين كليب تتلامح في رسم معالم حياة منعيَّة ومأسوفٍ عليها من جهة، ومتصوَّرة ومتمناة من جهة أخرى، وهي حياة مُتَشَبَّثٌ بها، ومُصَرٌّ عليها إصْرار العشب على الانتشار ولو بين الصخور ما توافرت مقومات الحياة، وذلك بإشراق وتغضّن ولين ولطف ونضارة وطراوة كما في العشب، مما يحمل على المحافظة عليها، والتشبُّث بها نَضِرة زاهيةً شعرية لا يعكر صفوها كَدَرٌ لأنها العشبُ، والعشب إما أن يكون أخْضر نضيراً حالماً، وإما أن يكون هشيماً تذروه الرياح،

وتلتهمه النيران. وفي تصوّرنا لرمزية العشب في هذه التجربة مجتمعاً مع المرموز له يتراءى العشب في هذه التجربة منجماً دلالياً مكثّفاً غنيّاً ومتوهّجاً.

ولعل آلية توظيف رمزية العشب عند الشاعر سعد الدين كليب في صياغة تجربته، وفي رسم معالم رؤاها تكتمل بتناول كلمةٍ مفتاحٍ أخرى وهي اللون، فاللون عنده يتضح بجلاء أنّه امتداد للعشب، يؤنس بذلك وصفه اللونُ بالأعشيشاب قائلاً:

يُعشب اللونُ

ظِلاً لضوءَينِ يجري إلى مستقرٍّ

لأسرابه في البعيد/7/.

ولا يجد المرء كبير عناءٍ في تسويغ الربط في توظيف الدلالة الرمزية لهاتين الكلمتين ذلك أنَّ أبرز ما يسهم في إنجاز رمزية العشب لونه الأخضر، لذلك من الطبيعي أن يكون اللون متكاملاً مع العشب في مهمة رمزية تتجلى معالمها في رسم معالم رؤيا هذا الخطاب وفي رسم معالم الحياة العشبية التي تلمسّنا آفاقها من قبل لذلك تجد الشاعر يتساءل مستغرباً:

ما الذي يمنع اللونَ أن يبتني بالحبور المدينة/7/.

ولذلك أيضاً يشكو الشاعر من إسْراف اللون بالعجز قائلاً:

أيها اللون أسرفت بالعجزِ

هل سأمٌ يعتريكَ

وهل لوثةٌ في الأصابعِ

حَتّى اضْمَحَلَّ الأريجْ؟! /20-21/

ولذلك أيضاً يستاء الشاعر من استغلال اللون في تزييف الحقائق، فيستاء من تقمُّص العُوَاءِ لون الهديل/29/. فَواضح في هذه النماذج تعويل خطاب سعد الدين كليب على رمزية اللون في انداح معالم رؤاه الشعرية.

جمالية البنية الصوتية:

على أن معالم هذه الرؤى لا ترسمها المفردات بدلالتها الحقيقية أو المجازية فحسب، بل ترسمها بنيتها الصوتية، لذلك يحسن أن نتبيَّن معالم البنية الصوتية للتشكيل اللغوي في هذا الخطاب في محاولة لربط هذه المعالم بما لها من دور في إنجاز التجربة، وفي تحقيق قدرتها التأثيرية، فالملامح الصوتية التي تحدِّد الشعر قادرة على بناء طبقة جمالية مستقلة(20)، والبنية الصوتية للشعر ليست بنيةً تزينية، تضيف بعضاً من الإيقاع، أو الوزن إلى الخطاب النثري ليتشكل من هذا الخليط قصيدة من الشعر، بل هي بنية مضادة لمفهوم البناء الصوتي في الخطاب النثري، تنفر منه، وتبتعد عنه بمقدار تباعد غايات كلٍّ منهما (21)، وهذا يعني أنَّ ارتباط الشعر بالموسيقى ارتباطٌ تلاحمي عضوي موظف، فبالأصوات يستطيع الشاعر أن يخلق جواً موسيقياً خاصاً يُشيع دلالةً معينةً، واللافت أن هذه الآلية الصوتية غدت في نظر النقاد مرتكزاً من مرتكزات الخطاب في الشعر العربي الحديث، وهذا المرتكز يقوم على معنى القصيدة الذي غالباً ما يثيره بناء الكلمات كأصواتٍ أكثر ما يثيره بناء الكلمات كمعانٍ(22).

وإذا كان الأمر كذلك فليس بوسع الدارس أن يتجاهل ظاهرة أسلوبية لافتة ساهمت في إنجاز جمالية التجربة عند سعد الدين كليب كما ساهمت في تحديد معالم رؤاه وهذه الظاهرة هي تعويلة على المدود، أو الصوائت الطِوال، وهو ما يَلْمَسه المرء في الخطاب الشعري على مستوى المفردة، وعلى مستوى التركيب، أما على مستوى المفردة فتتجلى هذه الظاهرة الصوتية في هيمنة مفردات حافلات بالمدود الطوال على هذا الخطاب، وذلك من قبيل:

بعيد- نشيد- رفيف- رحيق- طريق- وريد- حديد- شهيد- رصيف- نزيف- هديل- صهيل- جليل- رهيف- وريف- لهيب- طريد- بهيج- نسيج- أريج- ضجيج- وحيد- نحيب- شحيح- دفيء- وريث- حميم- دميم- صميم- وريقة- حقيقة- ظهيرة-قصيدة- لقيطة- قُراد-حِداد- عباد- لغات- قِناع- رُعاع- يباع- قِطار- صغار- فصول- ذبولٍ- بيوت- نموت-

جذوع.

والجدير بالذكر أن غير قليل من هذه المفردات المصوّته كرره الشاعر غير مرة في تجربته هذه مما يعني أنها ظاهرة أسلوبية صوتية محروصٌ عليها، وموظفة في خطاب هذا الشاعر، وكثيراً ما تهيمن هذه الظاهرة على المقطع بوضوح، ومن هذا القبيل قول الشاعر:

وَلَدٌ من دفيءِ الأزقة جاء

ومن لوثة الحرِّ والقرِّ

ثرثرةِ النسوةِ الناحلاتْ،

أغاني العجائز

والجوعُ يقصم ظهر العباد

من حفيف الطفولة آن تَفتَّحُ فيها اللغاتْ

آن تلهو بأشياء تخلقها لُعَباً

تشتري، وتبيع، ولا تشتري ولا تبيع. */29-30/*

ويقول في مقطع آخر:

مقلتاها موئل الغيمِ

يداها شاطئانْ

ونشيد يَلْبَسُ الروحَ الوريقهْ

ما تُراها قدَّسَتْ وهماً وضَحّتْ بالحقيقهْ */36/.*

فَواضِحٌ في هذين المقطعين ونظائرهما حرص الشاعر على توظيف الصوائت الطِوال في إنجاز تجربته، ورسم معالم رؤياه فقد استودع هذه الصوائت انفعالاته وأحاسيسه العميقة المنداحة، وقد يتجلّى حرصه هذا باختياره ما فيه مَدٌّ طويل عندما يكون أمام خيارين، أحدُهما لا مَدَّ فيه، وهذا واضح في قوله:

تمرُّ كمرِّ الندى

يلفح القلب منها اشتهاءٌ

تغمْغِمُ دعنا... نراك */63/.*

فقد كان بمقدور الشاعر نحوياً أن يقول: دعنا نركْ، بالجزم، ولكنه اختار الصائتَ حِفَاظاً على الوزن، وحِرْصاً على توظيف الصوائت الطِوال، ومن هذا القبيل قوله:

أنا سَيِّدُ الوَعْدِ

أَحْبو على أمِّيَ الأرضِ هَوْناً

وإنْ سبَّني المومياءُ سلاماً أَقُول */56/*

فاللافت أن الشاعر أشبع الضم في (أَقُل) فَصَارت (أَقولْ) وهذا وإن كان بدافع المحافظة على الوزن فإنه مَعْلَمٌ من معالم توظيف الصوائت الطِوال في إنجاز التجربة، ويبدو هذا التوظيف بجلاء في هَيْمَنة أسلوب النداء الحافل بالصوائت الطوال، وذلك نحو ما في قول الشاعر:

يا عَصَافيرُ، يا عُشْبُ

يا جميلُ بين الجميلاتِ

يا كلَّ شيءٍ غَدا مستباحٌ */30/.*

ومن هذا القبيل قوله في مقطع آخر:

ويا أمُّ، يا أمَّنا

كم من الموت نحتاج كي نَعْبرُ المعمعهْ

... يا أناشيدَ في الروح

يا كلَّ نَهْر تميل به الريح فتَّاكة

لا يميل/31/.

يا ماء هل شُلَّ فيك الصهيل/32/.

فَواضح بجلاء أن التعويل على الصوائت الطِوال ظاهرة أسلوبية صَبَغت الخطاب الشعري عند سعد الدين كليب الذي حَمَّل هذه الصوائت عميق أحاسيسه وانفعالاته مما يجعل خطابه في كثير من الأحيان قائماً على ما يسميه جان كوهن بالكلمة الصرخة، ويذكر أن العلاقة وثيقة بين الصُّراخ والشعر، فالصراخ حالة هيولية من حالات الشعر، وفي ذلك يقول جان كوهن: "الشعر يتميَّز عن الصراخ، لأن الصُّرَاخ يستخدم جسدنا على النحو الذي أعطتنا إياه الطبيعة، أما القصيدة فتستخدم اللغة، إنَّ الشعر يستخدم المسند الذي تستخدمه اللغة غيْر الشعرية، إنَّه يقول كما تقول: إن الأشياء كبيرة أو صغيرة... حارَّة أو باردة لكنه يصنع من كل واحدة من هذه الألفاظ الكلمة الصرخةَ، إن الشعر ذو جوهر تعجُّبي(23)".

الشعر والأسلوب الإنشائي:

ولأنَّ الشعر ذو جَوهر تعجبي يهدف إلى الإثارة في المقام الأول شاعت في هذا الخطاب التراكيب الإنشائية من نَدَاءٍ، واستفهامٍ وتمنٍّ، وأمرٍ ونهي إلى غير ذلك من الأساليب الإنشائية التي غالباً ما تخرج في الشعر عن معانيها الحقيقية إلى معان بلاغية نفسية تأثيرية ذات قدرة إثارية عالية، لذلك كانت هذه التراكيب الإنشائية ألصق بحقول القول الشعري(24)، وهذا يفسِّر انتشار هذه التراكيب في مختلف قصائد هذه التجربة، بل طغيانَ هذه التراكيب على مقاطع عديدة طغياناً لافتاً يمثِّل ظاهرة أسلوبية، فقد لاحظنا قبل قليل طغيان التركيب الندائي على مقاطع من هذا الديوان إضافةً إلى تراكيب إنشائية أخرى أسهمت في رسم معالم الصورة، وفي التعبير عن معان وانفعالات وأحاسيس متناقضة ومركبة، تتأرجح بين الأمل واليأس والإحباط والتحسُّر، فمن الصيغ الأمرية المعبرة عن الأمل الحالم قول الشاعر:

إيه فليبدأ الحلم من حيث شاء

فللحلم إزميله العبقري الجليل/14/

وليس بوسع المرء أن يتجاوز شحنة التحسّر والحرقة والإحباط المعبر عنها في الصيغة الأمرية في قول الشاعر:

صفِّري يا ريحُ

إنَّ القلْب صَفْصافٌ

وإن الأوردهْ

خشب ينخره الدود/37/.

فهذه الريح التي تتجاوب أصداؤها في خراب يباب خَوَاء توحي بفضاءٍ رهيب مثقل بالإحباط واليأس والاستلاب الذي يقوم عليه المشهد. على أن الشاعر يعوِّل أحياناً على التنقّل بين الصيغ الإنشائية في إظهار حالة الاضطراب والقلق، والتردد بين الأمل واليأس، وذلك في القصيدة الموسومة بسفر التكوين والتي يقول فيها:

-لتكن خالق العشب في هذه الأرض

-لتكن مثلما يرغب القلب

-لتكن خالق الفرح الفذِّ

فبعد هذه الصيغ الأمرية المشوبة بالأمل والتشبث بالحياة، يفاجئنا الشاعر بصيغ استفهامية متتالية مثقلة باليأس والإحباط..

مستنكراً على نفسه التمادي في تصور الآمال قائلاً:

كيف أَبتدئ الخلقَ؟

كيف أكوِّن ما شاءه الحلم؟

من زبد البحر

أم من بكاء العذاب الجميل

أمَ من دمعة أغرقت مدناً

أم دمٍ أيقظ الصبحَ

فامتد لحن الصهيل/13/.

فهذا التنقل بين الصيغ الأمرية الحالمة الآملة، وبين هذه الصيغ الاستفهامية المثقلة بالإحباط وفِّق في رسم صورة حركية عاطفية مضطربة ومتناقضة تتفق وحالة الاضطراب والتناقض والقلق التي يعيشها الشاعر، وقريب من ذلك ما في المقطع التالي الــــــذي بــــــدأ بتركيـــــــب شــــــرطي مشـــــــحون بثــــــورة الخـــــــلاص والأمــــــــل، ثــــــم عَكَّر صفو هذا الأمل استفهام لَفَّع المشهد بغير قليل من معاني اليأس والاستسلام. يقول الشاعر:

لو دم يستشيط وأغنية تشتعلْ

كنت أسلمت أمري لميقاته

كنت باركتُ هذا الضجيجْ

إنَّ شيئاً له نكهة الماء

ينسلّ من راحة اللونِ

كم عطشاً يلزم هذا اللونَ كي يحتويه

وكم ولهاً يلزم اللوحة المكفهَّرة كي تكتمل/21/.

ولو استرسلنا في استعراض دور التركيب الإنشائي في صياغة تجربة سعد الدين كليب لوصلنا إلى النتيجة نفسها التي خلصنا إليها قبل، وهي أن التركيب الإنشائي يتفق وطبيعة القول الشعري لأنَّه تركيب يتصف بعدم قابليته لفكرة الصدق والكذب، وهذا يتفق وجوهر الشعر الذي يقوَّم بمدى قدرته على التعجيب والإثارة، وليس بمدى انصياعه لفكرة الصدق والكذب هذه كما يرى كثير من النقاد(25)، فالشعر ذو جوهر تعجبي، فقوامه التعجب والإثارة والتأثير، والتركيب الإنشائي في اللغة العربية هو الأقدر على إنشاء مثل هذه المعاني عند المنشئ، وعند المتلقي كما هو معروف في علم المعاني.

الإطناب في القول الشعري:

ولأن الشعر تنتظر منه الإثارة قبل الإشارة يسمح لنفسه بغير قليل من الإطناب والحشو ولغة الشعر الحديث خاصَّة مليئة بهذا اللون من الإطناب(26) المتمثل بتكرير المبنى والمعنى معاً تارة، وبتكرير المعنى وحده تارة أخرى، ذلك أنَّ الشعر لا يهدف إلى الإفادة بقدر ما يهدف إلى التأثير، وكثيراً ما يعوِّل الشاعر على الإطناب والتكرار في تأكيد معاناته ومعاينته، إذ ليس المهم أن يخبرنا بما نعرف، أو نجهل، بل المهم أن يقدم هذه الأمور بقالب فني مؤثر ومثير، وفي ضوء ذلك نستقبل ما يلاحظ عند الشاعر سعد الدين كليب من إطناب، أو تكرار للمباني والمعاني معاً حيناً وللمعاني فقط حيناً آخر، وقد يتمثَّل هذا الإطناب بترديد نمط نحوي يسهم في صياغة البنية التحتية لموسيقا النص، ومن هذا القبيل ما في قصيدة بعنوان: "على ما قد سقط فجأةً"/86/. فمقاطعُ عدةٌ من هذه القصيدة انتهت بلازمة تركيبية نحوية تكاد تكون واحدة تؤكد المعاناة، وترسم معالم أساسية للرؤيا، وتسهم في بناء البنية التحتية للموسيقا في هذه القصيدة التي جاءت في سبعة مقاطع أولها قول الشاعر:

عارياً في مهبِّ الخطيئة

يَسْتافه القيظ إرْباً.. فإرْبا.

... ينتابه اللغو طوراً وطوراً تراوده السنبلهْ

هل تُراها الفجيعةُ

حتى استوى تائهاً دونما وردةٍ أم هي المهزلةُ/86/.

ويقول في المقطع الرابع من هذه القصيدة:

تصطك أحلامه

كيف أقْعى إذن حائلَ اللون

تذرو به صَرْصرٌ ما حلهْ

هل تُرَاها الفجيعة؟!.

أم.. أنَّها المهزلَهْ؟!/88/.

ويقول في المقطع السادس من هذه القصيدة:

لكنه السيد البهلوان

خاط أسماءنا مِعْطفاً

... يَسْفَعُ الغيثَ بالنعش

والريحَ بالمخبر الفظِّ

والوردَ بالدُّمَّلهْ!

هل تراها الفجيعهْ

أم أنها المهزلةُ/90/.

فهذه المقاطع الثلاثة التي تنتمي إلى قصيدة انتهى كلٌّ منها بشبه لازمة تركيبية نحوية أَسهمت في بناء موسيقا القصيدة، وفي رسم معالم الرؤيا، وفي تأكيد المعاناة مما يجعلها بؤرة دلالية محورية ليس بوسع المتلقي تجاهُلها، وإذا كانت هذه الظاهرة الأسلوبية قد جاءت هنا في نهاية المقطع، فقد تأتي في مطالع مقاطع قصيدة أخرى كما في قصيدة عنوانها "بورتريه" ومطلعها قول الشاعر:

وَلَدٌ دَوَّخته المدينةُ

أغوت تجاعيده بالنحيب/28/

ثم قال في مطلع مقطع آخر:

وَلَد من دفيء الأزقة جاء

ومن لوثة الحرّ والقرِّ/29/

وقال في مطلع مقطع ثالث:

ولد من دفيء الأزقة جاء

ولكنه فاغرٌ راحتيه وفاه/30/.

والجدير بالذكر أنَّ ظاهرة الإطناب قد تتمثَّل في هذه التجربة بالإطناب المعنوي فقط، وذلك عندما يطنب الشاعر في توضيح معان لا يصعب فَهْمُها مما ذكر من قبل، وهذا كثير عنده، من ذلك قوله في قصيدة بعنوان "تشكيل ناقص":

كل شيءٍ كما ينبغي

سَلَّة المهملات، الأغاني

الحوار المتوّج بالنَّطْعِ

والساسة الماحلون

المدينةُ ملأى بأسمالها/20/.

ففي هذا المقطع يمكن أن نستغني إخبارياً عن عبارة "المدينة ملأى بأسمالها" لأن ما سبق من ذكر للحوار المتوج بالنطع، والساسة الماحلين كفيل بالدلالة على أنَّ المدينة ملأى بأسمالها.

ومن هذا القبيل قول الشاعر في قصيدة "الخوف والعطش":

وأحيا

تجيء القصيدة موصودةً بالتقارير

مضفورة بالحديد المذهَّب

تَدْخُلُني خِلْسَةً، أفتديها بصمتي

وما ملكت مقلتاي من الخوفِ

ما قد كنزتُ من الذلّ في روحي التالفة/40/.

فتلف روح الشاعر مفهوم بجلاء من معايشته القصيدة الموصودة بالتقارير، والمصفودة بالحديد المذهَّبِ، ومن اكتناز مقلتيه للذل خوفاً، فكل ذلك يفيد ما تفيده عبارة "في روحي التالفة" مما يعني أنَّها من قبيل الإطناب المعنوي الفني الذي تستدعيه موسيقا المقطع أو ما يمكن أن يُسَمَّى بقافية المقطع، وهذه المسوِّغات تسوِّغ بوضوح الإطناب المعنوي الملاحظ في قول الشاعر:

عارياً في مهبّ الخطيئة

لا أسأل الريحَ عطفاً

ولا أرتجي سِتْر عورتيَ المخجلة/91/

فقد جاءت كلمة "المخجلة" لدى الشاعر إطناباً معنوياً لأنه صفة مؤكِّدة، والصفة المؤكِّدة لا تُكسِبُ الموصوفَ معنىً لم يكن فيه من قبل، بل تؤكد معناه كتوكيد زرقة اللازورد بوصفه بالزرقة في قول مالرميه:

والفم المرتعش، واللازورد الأزرق النَّهِمُ(28)

وكذلك الحال عند الشاعر سعد الدين كليب في وصفه العورة بأنها مخجله، فهو وصف مستغنىً عنه دلالياً، لأن العورة في هذا السياق هي كلُّ مَكْمَنٍ للسَّتْر، والسوأة، وكلُّ أمر يُسْتحيا منه، وكلُّ ذلك يؤكد أنَّ وصف الشاعر للعورة بالخجل إطناب معنوي أسلوبي يصور حالةً من الإحباط واليأس والاستلاب والاستباحة تلك الحالة التي لا يُسْتَبعد معها أن يشعر المرء بأنَّه لم يعد مجدياً أن يخجل مما هو مخجل حَقاً.

على أنَّ للإطناب الدلالي في الخطاب الشعري عند سعد الدين كليب إسهاماً بارزاً في رسم معالم موسيقا القصيدة سواء أكان ذلك في حشو المقطع، أو في قافيته، فكلمة "مخجله" مثلاً قافية في قصيدة جاءت قافيةُ مقاطعها هائية مقيدة من قبيل (المهزلة- السنبلة- ما أَجْمَلَه- وأخيراً المخجله)، وإذا كان الأمر كذلك يتضح بجلاء أن الشاعر عَوَّل على الإطناب والحشو بنوعيه البنيوي والمعنوي لتكون معاناته مؤكدة، ومثيرة ومؤثرة، وليكون هذا الإطناب عاملاً بارزاً في صياغة البنية الموسيقية لخطابه صياغةً مدروسة ومنتظمة، نقول ذلك لما نلاحظ من أن البنية الموسيقية المنتظمة في هذا الخطاب بنية مدروسة، ومحروص على تنظيمها بعفوية تجعل هذه البنية شيئاً يَصْدُر عن نفس الشاعر، لا شيئاً يفرضه على نفسه، أو يُفْرَض من الخارج عليه، وهذه البنية الموسيقية من النمط التفعيلي، لذا قَدْ لا تجد من فرق بينه وبين الشعر العمودي إلا بالتوزيع الموسيقي الاستدعائي الدَّفقي الذي يواكب تداعيات الحالة الشعورية، ويعكس تتالي دفقاتها، وتداخل هذه الدفقات، وخيرُ مثال على ذلك المقطع الأخير من قصيدة "الخوف والعطش" /44-45/. فقد قَدَّم الشاعر هذا المقطع بتوزيع موسيقي يتفق وتتالي الدفقات الشعورية كما يتفق

وطبيعة شعر التفعيلة، وحقيقة الأمر أنَّ هذا المقطع يكوِّن أبياتاً من البحر البسيط، وذلك كما يلي:

اسقِ العطاش فقد أسرفتَ يا مطرُ — صرعاك نحن وفي أثوابك الشجرُ

خَلَّفْتَنا في عويل الريح أَغْربةً — تبكي بأحشائنا آثار من عبروا

يا سَيِّدَ الماء والأحلام متعَبة — ندعوك وقت اعتلى أرواحنا الحجرُ

مُدَّ اليدين ففي أخشابنا عطشٌ — قد شفَّها الوجد والنخاس يَنْهمِرُ

اسقِ العطاش وعُدْ للبيت يا مطراً — قد غاله الذئب واستشرى بنا السقرُ

وبعد فقد كنا مع خطاب شعري فيه كثيّر من التعبيرية وقليل من المباشرة والتجريد يغري متلقيه بجسور التواصل معه، مما يشجع على المزيد من التفاعل، ومعاودة القراءة والقول، فكان ما كان في هذه الصفحات من مقاربات سَعَتْ إلى الكشف عن بعض جماليات هذا الخطاب مربوطةً بالبنية اللغوية التي عَبَّرت عنها، كما سعت إلى تلمُّس معالم الرؤيا في هذا الخطاب الذي تراءت معالم رؤياه غربةً فكرية تعاني وتعاين وتحلم، ولكنها لا تهرب، بل تواجه بغير قليل من الصمود، وبغير قليلٍ من المعاناة انطلاقاً من إدراك الشاعر لموقفه، ومسؤوليته حيال ما حَوْلَه.

***

الهوامش:

(1)-شعرنا القديم والنقد الجديد /162/ للدكتور وهب رومية. ط1 الكويت 1996.

(2)-الحداثة في حركة الشعر الحديث ص /97/ للدكتور خليل الموسى. ط1 دمشق 1991.

(3)-المرايا المحدبة /244/ للدكتور عبد العزيز حمودة. ط1 الكويت 1998.

(4)-اللغة العليا /9/ جون كوين. ترجمة أحمد درويش. ط2 القاهرة 2000.

(5)-البلاغة والأسلوبية /84/ للدكتور محمد عبد المطلب.

(6)-شعرنا القديم والنقد الجديد /25-26/.

(7)-أساليب الشعرية المعاصرة /138/ للدكتور صلاح فضل. ط1 بيروت 1996.

(8)-البلاغة والأسلوبية /240/.

(9)-إنتاج الدلالة الأدبية /212/.

(10)-نظرية التلقي /241/ لروبرت هولب. ترجمة د. عز الدين إسماعيل. ط1 جدة.

(11)-المرايا المحدبة /305/.

(12)-المرايا المحدبة /153-154/.

(13)-تحليل الخطاب الشعري /60/ ط1 الدار البيضاء 1986 للدكتور محمد مفتاح.

(14)-أساليب الشعرية المعاصرة /45/.

(15)-مقالات في الأسلوبية /100/ للدكتور منذر عياشي. ط1 اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1991.

(16)-أساليب الشعرية المعاصرة /168/.

(17)-تحليل الخطاب الشعري /85-60/.

(18)-المدينة في الشعر العربي المعاصر /108-143-183/ للدكتور مختار علي أبو غالي. ط1 الكويت 1995.

(19)-انظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر /139-141/ للدكتور كمال خير بيك. ط2 بيروت 1986. -وأساليب الشعرية المعاصرة /145-169/.

(20)–اللغة العليا /116/.

(21)–اللغة العليا /4/.

(22)البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث /38/ ط الاسكندرية 1990.

(23)–اللغة العليا /74/.

(24)اللغة العليا /87/.

(25)انظر اللغة العليا /87/. ونظرية اللغة في النقد العربي القديم /32/ للدكتور عبد الحكيم راضي.

(26)–اللغة العليا /24/.

(27)–اللغة العليا /94/.

مصادر الدراسة ومراجعها

1–أساليب الشعرية المعاصرة. د. صلاح فضل. ط1 بيروت 1996.

2–إنتاج الدلالة الأدبية. د. صلاح فضل.

3–البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث. د. مصطفى السعدني. ط1 الاسكندرية 1990.

4–البلاغة والأسلوبية. د. محمد عبد المطلب.

5–تحليل الخطاب الشعري. د. محمد مفتاح. ط1 الدار البيضاء 1986.

6–الحداثة في حركة الشعر الحديث. د. خليل الموسى. ط1 دمشق 1991.

7–حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. د. كمال خير بيك. ط2 بيروت 1986.

8–شعرنا القديم والنقد الجديد. د. وهب روميه. ط1 الكويت 1996.

9–اللغة العليا. جون كوين. ترجمة: أحمد درويش. ط2 القاهرة 2000.

10–المرايا المحدبة. د. عبد العزيز حمودة. ط1 الكويت 1998.

11–مقالات في الأسلوبية. د. منذر عياشي. ط1 دمشق 1991.

12–المدينة في الشعر العربي المعاصر. د. مختار علي أبو غالي. ط1 الكويت 1995.

13–نظرية التلقي. روبرت هولب. ترجمة: د. عز الدين إسماعيل. ط1 جدة.

14–نظرية اللغة في النقد العربي القديم. د. عبد الحكيم راضي.

15–وأشهد هاك اعترافي. د. سعد الدين كليب. ط1 دار الينابيع. دمشق 1993.

د. محمد عبدو فلفل

❐

متابعات... متابعات... متابعات

قصص العددين

الماضيين

أولاً: قصص العدد 389

ضم العدد 389 من مجلة الموقف الأدبي لشهر أيلول عام 2003 القصص الآتية، لكتابٍ من فلسطين والعراق وسورية:

1 . قصة "مقام الحلم.. مقام اليقين".. لـ "محمد جاسم الحميدي".

2 . قصة "امرأة بلا وجه" لـ "هالة المحاميد".

3 . قصة "المسرحية" لـ "زهير جبور".

4 . قصة "رجل فقد تاريخه" لـ "نبيل توفيق حاتم".

5 . قصة "رسالة إلى الموت: لـ "سامر قربون".

6 . قصة "خيمة تحت الشمس" لـ "جاسم الحمود".

أولاً: قصة (مقام الحلم.. مقام اليقين..) لـ (محمد جاسم الحميدي)

من العنوان يمكن الوقوف على إيحاءات القصة ودلالاتها، حيث تتضح قصدية الكاتب في المزج بين الحلم واليقين، وكلاهما على طرفي نقيض، فالحلم هو الذي ينقلنا عبر عوالمه ليحلّق بنا في أجواء ملونة تُدخل النشوى إلى أنفسنا، بينما اليقين هو الاعتقاد الذي يغدو من المسلمات من وعي الإنسان وفكره، وتظهر براعة الكاتب في المزج بين الوصف الحسي للحدث ومعاينة الأشياء، وبين التحليلات والإيحاءات التي قد تذهب بعيداً في التأملات، ولكنها تنمو وتتصاعد مع درامية الفن القصصي.

تقف القصة مطولاً عند العلاقة بين الذكورة والأنوثة، مبتدئةً بمرحلة الطفولة، وتعبر إلى مرحلة الاستواء الجسدي في أوائل عهد الفتوة والصبوة، وتستمر صورها الجميلة ودلالاتها النفسية مدة أربعين عاماً، حيث تغدو ذكرى جميلةً تحمل عبق الطفولة وذكريات اللقاءات العفوية، وموشاةً برومانسية رعشاتِ التفتّح الإنساني للمشاعر العاطفية.

يتكثّف حدث القصة حول علاقة السارد/ الذكَر، بالطفلة/ الثريا، في ساعات ألعابهما الطفلية، فوق تراب الحارة وانحناءات الزقاق الضيق، فيغرقان مع أترابهما في اللهو هانئي البال، سعداء النفس لا يشغلهما شيء في العالم من حولهما سوى هذا اللهو البريء الذي تبرز فيه شخصية الإنسان، فتبزّ الطفلة أقرانَها، وتُظهر تفوقها عليهم، وربما رسم وجودُها أسلوبَ تصرفات الآخرين، وتحكّم بهم، وقد كانت الثريا ذات شخصية متميزة، فهي تدير لعبة الخرز المخبّأ في التراب، وهي التي تتحكّم برفقتها، ومن ثم هي التي تفوز وتربح في النهاية.

يسير الكاتب بشخصيته خطوةً خطوة نحو التدرج في العلاقة، وفق معطيات العمر واكتناز الجسد برغباته، فالألعاب البريئة تتطور، وتغدو النظرات العفوية واللمسات الطفلية نظرات تحمل دفء المشاعر ولمسات العاطفة، فما إن يبتعد الفتى عن فتاته حتى يلاحقها بخياله، لأنها تركت في نفسه شيئاً كثيراً منها، لذلك يحرص عند كل لقاء جديد إلى الاحتكاك بها وملامستها وقد يفتعل الشجار، حتى تنتبه إلى لمساته ونظراته، فتفرّ منه، لكنه فرار التفتّح الأنثوي ودلال المراهقة، وتتدرج العلاقة في الشد والجذب، والإقبال والمراوغة حتى يحط يده أخيراً على منكبها ثم يحكم إمساكها ويطوّق صدرها بيديه، فتقع إحداهما على فرخ، فيخصفان عليهما من ورق الجنة، داخل متعرجات الزقاق.

يبدو تمكّن الكاتب من فنه في الخاتمة التي ارتدّ فيها على الاستهلال، حيث يجعل الرجل يصحو من الحلم ويجمع بين الحبيبين الغرّين في أمكنة طفولتهما "بعد أربعين عاماً، وفي ضوء الحلم المحتشد بالعزلة التقينا. كانت الثريا تقف هناك بضحكتها العارية في الزقاق الضيق المتعرج كأفعى.. أحببت الحلم إلى الثريا، ولما كان بيني وبين الحلم مسافة المستحيل استوطنني كالوباء".

إن عادية الحدث الذي استهلكه كتّاب القصة العربية منذ ثلاثية نجيب محفوظ وحتى أيامنا هذه، لم توقع الكاتب في مطب التقليد أو التكرار أو الرتابة، وإنما حملت قصته زخم الفن القصصي بكل ما تعني هذه الكلمة من معان، ولعل مردّ ذلك يعود إلى

تمرّس الكاتب، وامتلاكه ناصية أسلوب القص الذي وشاه بمجموعة من الصور التعبيرية، إضافة إلى التعابير الشاعرية التي تنسجم مع شفافية الحلم ورومانسيته من جهة، وواقعية هذه الأجواء التي تنم عن طبقتها الاجتماعية من جهة ثانية، يضاف إلى ذلك بروز النفَس القرآني في الصور الخيالية، كتصويره لبداية العلاقة الطفلية "كان هناك في الحارة المتربة والزقاق الضيق المتعرج كأفعى حين كان الحلم يشرق كالضحكات على شفاهنا ويساقط عليك ثمراً شهياً" مستفيداً من نص الآية القرآنية ﴿وهزّي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً﴾ في سورة (مريم) وتصوير نهاية العلاقة: "غادرنا بعضنا بعضاً [كذا] على ضفافي الحلم الذي أصبح مستحيلاً منذ أربعين عاماً، ولم نعد على آثارنا قصصاً. "في استلهام للآية القرآنية الكريمة ﴿فارتدا على آثارهما قصصا﴾ في سورة الكهف.

وقد أغنى الكاتب قصته بالترميز الشفاف ليضفي على العلاقة بعداً إنسانياً يؤكد انجذاب الذكر إلى الأنوثة، وخوف الأنوثة الفطري من هجمة الذكر، فوظف ثمرة البرتقال بيد الفتاة، وجعل الفتى يشتهيها أسوة بالتفاحة المحرمة "أشاغلها بالكلام، ثم انقضّ عليها، ولتحمي برتقالتها تعطيني جسدها، وتمد يديها بعيداً، ننطرح الأرض، فتفلت البرتقالة، تدرج على الأرض ملوثة بالتراب، فتغضب الثريا، وتضرب الأرض برجليها، ثم تنتثر دموعها على أهدابها الطويلة كاللآلئ. التقط البرتقالة. أغسلها بالماء، وأعيدها إليها، تنظر إلي بحقد: "يضيع طعم البرتقالة بالماء أيها الأحمق".

وإغناء القصة بالترميزات والتناصات، والحرص على شاعرية العبارة، عمل على جعل القصة تنبض بحيوية القص، وجمالية العلاقة الأزلية بين الذكر والأنثى.

ثانياً: قصة (امرأة بلا وجه..) لـ (هالة المحاميد)

لعل من الغرابة أن يطالع القارئ وهو في بدايات القرن الحادي والعشرين قصةً تجسّد وضع الفتاة المعاصرة، بما تعانيه من قيد وحجز وقسر وإكراه، لا يختلف عما كانت تعانيه أختها العربية منذ عشرات السنين... وربما يقودنا هذا الأمر إلى الواقع العربي برمته وما هو عليه، فتخلف الأسرة والمجتمع ما هو إلا نتيجة لتخلّف في السياسة والإدارة والتعليم.

إن الفتاة الشابة التي لا تزال في رعاية أهلها، مع أنها على جانب من الثقافة والعلم حرمت منه قسراً، تظل في نظر الأهل الفتاة الصغيرة التي لا يحق لها أن تبدي رأياً حتى في الشاب الذي سيكون شريك حياتها، وعليها أن تنفذ أوامر الأسرة البطريركية، فهي لا تسمع من أمها سوى "افعلي ولا تفعلي" و"أنت فاشلة دوماً" مما يدفعها للغرق في مجموعة من الانهيارات النفسية والعيش مع الكوابيس المتلاحقة، فتكره الجميع "أمي.. كم كرهتها! شعور ما يؤكد لي أنها ما أحبتني أبداً، وأنها ما أحبت أحداً" ثم تكره الفتاة نفسها، وتعمل جاهدة للخلاص من هذه الحياة المدمرة، إذ تفكر في الانتحار وتسعى إليه، لكن النجاح يتخلى عنها حتى في الموت. فتتضخم معاناتها وتنتحي إلى زاويتها الموحشة "تبكي خوفها المتنامي كطحالب تسدّ الأعماق.. تبكي حتى تجف دموعها وتواصل موتها المتكرر كل يوم..".

تجسد القصة معاناة الفتاة في المجتمع المغلق الذي تحكمه عادات وتقاليد لا تقوم على منطق سوى منطق الجهل من جهة، والتهميش والإلغاء من جهة أخرى، فالفتاة في البيت سلعة يتحكم بها الأقوياء، لا أحد يراعي سنها ومراهقتها وآمالها ومستقبلها، وتسلب منها الأم تفكيرها وأحلامها. فعندما وقعت في يدها الكلمات التي كتبتها البنت للرجل الذي يسكن خيالها واعتقدت أنه يحبها، صفعتها ثم توالت الصفعات وهي تتوعدها بالقتل، لا لسببٍ، إلا لأن رجلاً موهوماً يسكن خيال ابنتها...

إن معاناة الفتاة المثقفة في وسط جاهل تبدو وقعها أضعاف معاناة الفتاة العادية، لذلك نجدها تحاول الانتصار على ما حولها بأدواتها الثقافية البسيطة سلباً وإيجاباً، كأن تلجأ إلى الكتابة تبثها همومها وتطلعاتها، أو تخلد إلى الحلم الذي يتفنن خيالها في تشكيله "كنت أتصور نفسي سندريلا الجميلة الضعيفة التي يأتي الأمير لينقذها ويسكنها قصراً جميلاً" وقد تستعين على حالتها النفسية، وأحلامها الخيالية الملونة بالمرآة، فتجعل منها شخصية متطورة تعيش معها بهواجسها وتصوراتها "وكم جلستُ إلى المرآة، وغُصتُ في تقاسيم هذا الوجه الحزين، فتصورت نفسي أسافر إلى بلدان بعيدة. ألبس أحدث [موضاتها] وإذ بشعري المجعد مسرّح بأحدث تسريحة. والسيارة التي أقودها من آخر طراز".

إن إدخال شخصية المرآة إلى القصة النسوية يعدّ من متممات هذا اللون الذي يعبر عن خصوصية لا يمكن لغير الأنثى الاشتغال بتقنيتها، والوقوف على أبعادها الدلالية التي تعبر عن الأبعاد النفسية لشخصية القصة المحورية.. فالفتاة التي تحاور مرآتها وتداورها وتستنطقها عن حالتها الظاهرة والخفية، تختلف نظرتها لهذه الأداة الفنية عن نظرة أمها التي عدتها متعاطفة مع ابنتها. لذلك لا تتوانى عن تسفيهها لإضعاف دورها كشخصية مساعدة ومساندة للفتاة، فتصفعها بقولها "المرايا ما اتزين الشادي" وتجعل منها لازمةً تدعم بها موقفها، وتعبّر فيها عن قناعتها الراسخة التي تثبت فيها أنها تنتمي إلى جيل مضى بتقاليده وعاداته المنقطعة صلاتها عن العصر..

يبدو تمكن الكاتبة من فنها في التفاتةٍ جميلة لم تخرج فيها عن الواقع الاجتماعي الذي عشش فيه التخلف، واتسم بالركود، إذ ترضى الفتاة بالزواج من رجل اقتنعت به أمها، لا لشيء سوى أن هذا الذي اختارته لها ستنتقل معه إلى باريس، وفي ذلك تعبير عن رغبتها في التغيير والتجديد وترك الماضي والعادات والتقاليد، والانتقال إلى عالم جديد يمثل المعاصرة والمحادثة... لكن طرافة القصة تبدّت في المفارقة البارعة التي اشتغلت عليها الكاتبة في النهاية، حيث انتقلت الفتاة إلى بيت الزوجية، وعوضاً عن الحرية والحداثة، وجدت أنها صارت حبيسة هذا البيت، وأن حماتها ما أتت بها إلى ابنها إلاّ لتقوم على خدمته أمام ناظريها، وهذا يعني قتل الأحلام، وأن ما تزوجت من أجله قد غدا سراباً، فلا باريس ولا ثياب ولا حرية ولا انطلاق... ويغدو الواقع الجديد مع الزوج أشد قتامة وعبودية من واقعها في بيت أهلها، ولم تكن نقلتها من بيت الأهل إلى بيت الزوج إلا كالذي ينتقل من الرمضاء إلى النار، وكأن المجتمع لا يزال يغرق في مجاهل القرون الوسطى.

ثالثاً: قصة (المسرحية) لـ (زهير جبور)

عندما ينتهي القارئ من قراءة هذه القصة (المسرحية) لابد أن يقف ملياً أمام التعرية التي ظهر فيها الإمبراطور على أعين الناس، ويعجب لحال الأمة التي يعيش فيها، ويتساءل: أهكذا كان حال الملوك منذ عهد (بعل) حتى يومنا هذا وهل سيبقى الحال هكذا إلى مالا نهاية؟. الزعماء يسودون أمتهم وهم عراة، وجميع الناس على امتداد التاريخ يصفقون لمواكبهم ويفخرون بثيابهم الكاذبة، ولا يتجرأ أحد منهم أن يشير إلى عراهم، حتى الأطفال الذين لا يعرفون الكذب نراهم قد أصابهم مسٌّ من نفاق الكبار، فصفقوا للملك والإمبراطور وغنوا ولم يُشر أيّ واحد منهم أو يتجرأ على القول إن الإمبراطور كان عارياً؟.

هنا يبرز دور المثقف العربي الحر الذي لم يرتبط بسلطان أو إمبراطور، وهو يعاين بأم عينيه الانهيارات التي ضربت الوجود العربي برمته، ودفعت الغالبية إما إلى التصفيق، وإما إلى اليأس من إمكانية صلاح الحال أو إصلاحه، والوصول إلى نوع من التواصل بين السلطة والمجتمع، والتوافق على عدد من الثوابت التي تحفظ للأمة حدودها الدنيا.

إن المثقف بالضرورة واحد من المسؤولين بصورة مباشرة أو غير مباشرة عما حدث ويحدث، على الرغم من كونه غير شريك في صنع القرار . لكنه ما دام يتخذ سمت الأديب، ويتطلع لدور المثقف فإنه يتوجب عليه القيام بدور الرصد والرقابة والتعرية والصراخ والنفخ في أبواق النفير!. وهذا ما فعله زهير جبور في قصته التي جعلت من رقعة الحياة القديمة والمعاصرة مسرحاً تختلط فيه وجوه المهرجين والممثلين والمخرجين والملقنين ليمثلوا على الخشبة أمام النظارة مسرحيتهم الفنتازية المأخوذة مادتها من الواقع الاجتماعي والابتهال بالدعاء لسلطان البر وخاقان البقر، والحشاشون يهرجون "بالفلا كان الجمل لهون. كيف نخ وما شالا، قال ما شالا قال. يهاء. يهاء. وينك يا عمي (أبو العكال) كانوا يحدثون أنفسهم بلا تحشيش. يسألون. يجيبون. يغضبون. يضحكون. يبكون. يقفزون. يصرخون. "ما في مصاري. بدنا ناكل نحنا عايشين. لا مو عايشين. متنا. ما خلو. نهبوا. نهبونا. حرب. لصوص دويخة..".

إن تعرية رموز السلطة منذ القديم وحتى أيامنا الحاضرة كان هدف القصة، وقد حشد لها الكاتب مجموعة من الألفاظ الجادّة التي تتواءم مع عملية الكشف والتعرية، والتي تحاول أن تعيد الأمور إلى نصابها، وتعترف بأن النصر كان نصراً وأن الهزيمة كانت هزيمة، ولم يعد ثمة مجال لاختلاط الأوراق أو تداخل الأدوار، مع ضرورة أن يأخذ المثقف دوره التنويري كطليعة يحمل رسالةً نقدية يسعى لتحقيقها على الرغم من ضغوطات الحياة اليومية، وتوحّش أدوات الملاحقة في دول العالم الثالث، وذلك لاستنهاض الحلم القومي النهضوي القادر على مراقبة السلطات، وإبراز دور دوائر المجتمع المدني وعدم تهميش دور المثقفين

فيها.

إن (مسرحية) زهير جبور تعرض إشكاليات متعددة على خشبتها الصغيرة، وقد جعلت حواراتها بلغة حادّة جدّاً، بلغت حداً من الجرأة على الكشف والتعرية لم تبلغه قصة أخرى أو تقاربه، باستثناء الندرة التي طالعناها في رواية الزمن الموحش لحيدر حيدر وأقل منها حدةً لدى نبيل سليمان وعبد الرحمن منيف وخيري الذهبي...

رابعاً: قصة (رجل فقد تاريخه في بغداد) لـ (نبيل توفيق حاتم) العراق:

اكتوت قصة الثمانينيات العراقية في أتون الحرب، حين اندفع الكتاب نحوها في البداية بدوافع الغيرية الوطنية والقومية ورأوا فيها مجالاً خصباً لإبراز مشاعر العروبة، وتعبيراً عن الانتماء للأرض والعقيدة... فظهرت نماذج جميلة من أدب الحرب والمقاومة والمعاناة.

لكن استمرار هذه الحرب وامتدادها أكثر من عشرين عاماً أصاب القصة العراقية بالاحتراق إذ صار عدد من الكتاب يراوحون في كتاباتهم حول مضمونات معادة ومعان مكررة، بتنا نشم منها رائحة الاحتراق، فلا تترك للقارئ المتذوق من نكهتها الفنية وماليتها إلا النذر اليسير.

لكن الكارثة الجديدة التي حلت بالأمة العربية، والتي تجلّت بدخول قوات التحالف المحتلة إلى العراق، وسقوط بغداد سيغير من الرتابة الفكرية، وسيدفع الكتّاب إلى المقاومة والقتال بالكلمات من جديد، وهذه القصة قطرة في أول الغيث الذي سينهمر.

ترصد القصة اليومين الأولين لسقوط بغداد، وقد عمد الكاتب إلى وصف المعاناة الشعبية من خلال إصابة (هديل) حبيبة السارد، وسقوطها أمام عينيه، وفي ذلك تجسيد للحدث بأسلوب فني بعيد عن المباشرة على الرغم من انغماسه في غمار المعركة..

ترحل الحبيبة فيرثيها بتعبيرات قصصية مشرقة "بالأمس حيث توارى وجهها في دائرة الارتحال الأبدية. أحسست أن قلبي غادر معها، تركني، ودعني بقبلة شرقية، ثم مشى معها متسارعاً بعيداً عني، متلفعاً بعينيها المغلقتين، تاركاً وراءه هوة سحيقة بلا قرار..".

إن رحيل الحبيبة قد يكون عادياً فيما لو كان الموت طبيعياً، لكن أن يكون مصرعها برصاص الأعداء فهذه مصيبة لا تعادلها مصيبة.. أن تقتل فتاة بريئة برصاص مجنزرة أمريكية فهذا يعني أن قوات التحالف التي جاءت لتنشر الحضارة وتخلص الناس من الظلم لم تكن دعواها سوى مجموعة أكاذيب، لأنها تنشر الموت بدل الرخاء، وتخرب البيوت بدل الإعمار، وترسخ الاحتلال والاستعمار عوضاً عن الحرية والديمقراطية، وبذلك تنكشف الأكذوبة الكبرى أمام مصرع الأبرياء في الشوارع التي تغرق في الدماء.. وتنكشف مفارقة اليوم الأول حين يعمد السارد لحمل هديل بين يديه، والابتعاد بها كي لا تكون هدفاً للرصاص، وإذ به بعد أن يصل إلى مكان آمن يجد أن التي حملها كانت امرأة غيرها، ما تلبث أن تنهض وتشكره على صنيعه، وتدعو له "أنقذتني حماك الله من الظالمين".

ويتابع الكاتب أحداث اليوم الثاني من سقوط مدينة الرشيد، فيجد الحريق يلتهم المكان من حوله، من دون أن يستطيع له دفعاً "تنتظر النار تقترب منك. توقظ فيك إحساساً غير إحساس الضياع. عبثاً حاولت أن أتابع أخبار سقوط بغداد...".

وينتهي اليوم الثاني وآثار الدماء تصبغ قميصه بسبب الدماء التي نزفت من الفتاة التي حملها "والدم الذي لوّن وجهي وقميصي، وهي مشدودة إلى صدري وعيوني الحائرة تبحث عن فوهة البندقية".

ويجلس السارد ينتظر اليوم الثالث لسقوط المدينة ترافقه ملامح حبيبته التي قتلتها دبابة أمريكية. يستعيد ملمس أصابعها، وخصلة شعرها السوداء.

الجميع يسكنهم الخوف، ويقبعون ينتظرون المصير المجهول، وآذانهم مشدودة إلى المذياع الذي يصدح بنبرة الوعيد (ستكون أسوار بغداد مقبرة للغزاة) مع أنهم يعلمون النتيجة التي ستؤول إليها المدينة، فترتفع عقيرة أبي محجن:

. ليش عيني.. وين أسوار بغداد صارت..

ثم يعمد الكاتب إلى رصد لحظات سقوط بغداد، ويمعن النظر في ملامح التمثال المقترن بقسمات وجه الجندي الأمريكي، ولا ينسى الكاتب يدين النظام الذي أقام منذ البداية أسواراً للمدينة وأغلق أبوابها.

إن سخونة الحدث قد أنضج مضمون القصة على نار متأججة، فماتت (هديل) حبيبة السارد، وهي ليست سوى الرمز الحي لبغداد، لأن سقوط المدينة ومقتل الحبيبة وجهان لعملة واحدة، وهذا كله . كما تعلن القصة . يشارك فيه العالم بأسرة، القوي والمتخلف الضعيف، فالرصاصات كانت أمريكية ولكنها أطلقت من بارودة روسية، ويضغط زنادها جندي صهيوني لا تاريخ له، عليه ملامح الشتات، وقد تجمعوا في أغنى بقعة.. والآخرون باعوا غرناطة منذ زمن، ثم القدس، والآن بغداد.

خامساً: قصة (رسالة إلى الموت) لـ (سامر قربون)

هذه القصة تختلف في مضمونها عن المضمونات التقليدية السائدة في القصة السورية، واختلافها يتأتى من التفاتها إلى الشريحة المهملة من المتقاعدين المتقدمين في العمر، ومن ثم معالجتها فكرة الحياة والموت من نظرة نفسية بعيدة عن الفلسفة.. تذكرنا بقصة لعزيز نيسين تحمل نفس العنوان وتدور حول الفكرة نفسها.

إن (أبا علي) ابن الحادية والسبعين من العمر، اعتاد الجلوس مع صاحبيه على مقعد معين في حديقة، كأنها غدت مكاناً خاصاً للمتقاعدين من الأدباء وكبار السن، وفي ذلك ترميز إلى عزلة هذه الشريحة المنسية من الناس الذين أعطوا الوطن أزهار شبابهم، ثم تراهم يقضون وقتهم في هذه الحديقة، وكأنهم عالم آخر عدمي الزمان والمكان.

لكن (أبا علي) يأتي ذات مرة فيجد شخصاً يجلس على مقعده الخشبي، لذا يعتريه الغضب ويقف حانقاً يراقبه، وينتظر قدوم صاحبيه ليدخل في معركة مع الآخر الذي احتل مكانهم، وحينما يتأخر الصاحبان يقرر بدء العراك وحيداً مع الرجل الذي يبدو مشغولاً بفكرة تأخذ عليه مجامع عقله وهو يمسك بورقة وقلم، يكتب حيناً ويفكر حيناً آخر. لكن أبا عليّ لا يأبه لشروده، ويتقدّم من مقعده، وهو يلوح بعصاه، وينقر على الأرض لعله يسبب له إزعاجاً يخرجه به عن طوره وشروده، وعندما لم يفلح في زحزحته عن موقفه يقرر "أن يعلنها حرباً شعواء... بدأ يزحف بجلسته حتى اقترب من الرجل. لكن ذلك لم يغير شيئاً من موقف الأخير".

لقد استطاع الكاتب أن يرسم ملامح شخصيتين متقاربتين في السن، ولكنهما مختلفين في الأطوار والطباع، وهذا الاختلاف هو الذي أضفى على القصة الحيوية وأعطاها بعداً فنياً جعل القارئ ينتظر بلهفة نتيجة الصراع، والضد يظهر حسنه الضد.

إن الرجل العابر الذي احتل مقعد الحديقة الخشبي بهدوئه وشروده وتفكيره وكلماته التي يكتبها على ورقة، وعدم اهتمامه بالآخر الذي يريد سحقه، قد أوقع الندّ في الحيرة، وحين رآه يرمي قلمه وورقته، ثم ينهض غير عابئ بالعالم من حوله، أسقط في يده، وجلس مكان الرجل، وافتعل حركة عفوية، فتناول الورقة المكورة، وفتحها وأخذ يقرأ فيها العبارات التي خطها الآخر عن الموت...

وتكتمل حبكة القصة الفنية، بعد المفارقة الطريفة، في اختلاف مزاج الرجلين، حين يعود الكاتب بالرجلين المتأخرين صديقي أبي علي إلى الحديقة ليكملا المشهد الإنساني الذي يريان فيه الرجل الذي خرج من باب الحديقة، ويشيران إيماءً من دون تصريح إلى أنه قضى نحبه، وقد ساعد أسلوب التلميح على غرابة القصة، ومنحها دفقةً إنسانية تبعد الملل عن القارئ، نظراً لصعوبة معالجة موضوع (الموت) في القصة القصيرة، وقد نأت القصة عن التفلسف والوعظ، حيث أعادت للأذهان القصص والروايات العربية والعالمية التي عالجت (موضوع الموت) بعيداً عن الانتحار أو الاستشهاد أو القتل العمد، كرواية "السقا مات" ليوسف السباعي، وروايات أرنست همنغواي في "وداعاً أيها السلاح" حيث جعل الموت خصماً للإنسان، وحرص على أن تكون الرواية من البداية إلى النهاية تحدياً للموت، وارتماءً في أحضان الحب والفرح قبل أن تموت الحبيبة، وفي رواية "لمن تقرع الأجراس" ينتصر الموت ويقضي البطل جريحاً بعد أن تخلى عنه أصحابه، وفي رائعته القصيرة "ثلوج كليمنجاور" يدب الردى في قلب البطل رويداً رويداً حين يرى الضباع تقترب منه ثم يموت ميتةً عبثية نتيجة جرح تسببه شوكة.

لكن الذي لم يطالعه القارئ في الرسالة الموجهة إلى الموت في قصة سامر قربون هو عدم تسويغ الرجل السبعيني سبب رجائه للموت أن يمهله ويمنحه الفرصة الأخيرة، واقتصار تعليله ذلك بأن حياته لم تمنحه من قبل أيّ فرصة، وترك هذه الرغبة مجهولةً، عمل على زيادة غرابة القص، وهذا لصالح الكاتب حيث رفلت القصة بوحدة عضوية مبهمة ومتكاملة، حافظ على نسقها

مــــــــــــن الســــــــــــطر الأول حتــــــــــــــــــى الأخيـــــــــــــــــر، وقـــــــــــــد

أجاد في ترميزاته التي وظفها في القصة توظيفاً معقولاً، فالمقعد الخشبي رمز للتابوت، ونظر الرجل السبعيني إلى ساعة جيبه الذهبية يحمل دلالات رحلة العمر وعدّ الدقائق والثواني المنتظرة، إضافة إلى التعبير عن لحظات القلق والترقب التي ختمها بكتابة الورقة التي رمزت إلى الوصية، على الرغم من حملها كلمات الرجاء والانتظار والتمهل، ثم موقف الحداد المبهم الذي وقفه الرجال الثلاثة، وقد عبّر عنه بلفظ (الصمت) في بداية السطر الأخير من القصة التي ظلت مفتوحة على الغربة والقلق والدهشة والإبهام والخشوع أمام رهبة الموت والدهشة إذ "صمت الجميع و(أبو علي) يقلب نظره بين الرجلين.. دون أن يفهم شيئاً!".

سادساً: قصة (خيمة تحت الشمس) لـ (جاسم الحمود)

تضعنا القصة وجهاً لوجه أمام مسألة الالتزام في الأدب الذي تنبثق مادته من قلب المعاناة، ويعيدنا العنوان إلى اثنين من الأعمال الأدبية الفلسطينية الهامة وهما رواية (أم سعد) ومقطعها الذي يحمل عنوان (خيمة عن خيمة تختلف) ورواية "رجال تحت الشمس" لغسان كنفاني، فنرى أن كلمة (خيمة) التي أخذت من الرواية الأولى، إلى جانب الظرف المضاف والمضاف إليه المأخوذ من الرواية الثانية (تحت الشمس) قد شكلت عنوان هذه القصة، الذي يعيد إلى القارئ ذكرى المناضل غسان كنفاني وأعماله الأدبية، الذي اغتاله الموساد الصهيوني في بيروت بسببها، ومن هنا يأتي التزام الكاتب بالقضية الفلسطينية التي يصوغ واحدة من آلاف حكاياتها في أقصوصة جميلة متماسكة البناء، شديدة التشبث بالأرض، لم يهنأ لبطلها العيش طوال ثلاثين عاماً حتى أدى نصيبه في المقاومة على أحسن ما يرام.

تسلط القصة الضوء على الرجل الفلسطيني الذي شُرّد من بيته، فأقام لنفسه خيمةً يعيش فيها على أمل العودة إلى بيته القديم، وعلى الرغم من أن جميع الذين شرّدوا قد هجروا الخيام، وانتقلوا إلى بيوت مستقرة، بمن فيهم أولاده، إلا أنه كان يفلسف أسباب تمسكه بالإقامة في الخيمة رغم عوامل الطبيعة القاسية في الشتاء الماطر، بأن العدو الصهيوني يريدهم أن يبنوا بيوتاً يقيمون فيها، لأن البيوت الجديدة تنسيهم البيوت القديمة التي أكرهوا على الخروج منها، والعدو يخاف من الخيمة أكثر مما يخاف من بيوت المخيم كلها، ويدين الرجل إخوانه الذين يبنون البيوت لتقيهم من عوامل الطبيعة، ويرى أنهم بذلك يهتمون بالأخطار البسيطة، وينسون الخطر الأكبر المتمثل في العدو الذي يستطيع أن ينسف عشرة بيوت غير مكترث بالعواقب، بينما يحسب ألف حساب قبل أن يقترب من خيمة واحدة، لأن الخيام مصانع الرجال والأبطال!...

في غمرة لزب الشتاء الماطر بغزارة، يقاوم الرجل المياه التي كادت تُغرق الخيمة، وحين يأتي ابنه الشاب المقيم في بيت مريح ليساعده على التخفيف من خطر المياه المحدقة بالخيمة، يسأله عما إذا كان المال الذي يرسله إليه أخوه المغترب صار كافياً لشراء بيت، فيردّ عليه الأب: إنه يملك ما يكفي لشراء عشرة بيوت....

تظهر سمات الشخصية الفلسطينية الشعبية المقاومة التي تعيش واقع الحدث الفلسطيني الساخن، وتحمل قيمها الخلقية والوطنية والاجتماعية، وتقيس معيار عطائها في الحياة بمقدار التزامها بقضيتها الفلسطينية الأم، فالرجل يحرم نفسه متع الدنيا الزائلة، ويقيم في الخيمة يجمع المال، حتى إذا ما حان الوقت للعطاء، أشار للمقاتلين بالقدوم إلى خيمته، وارتفع صوته: "من يريد ســــــــــــلاحاً يقـــــــــــــــف إلـــــــــــــــــــى اليمـــــــــــــــــين، ومــــــــــــــــن يريد ذخيرة يقف إلى اليسار...".

ويصل الصوت إلى كافة الأنحاء، فيتوافد الشباب على الخيمة، ومن بينهم ابنه الذي "اخترق الحشد مثل مارد أسطوري، ووقف أمام أبيه وجهاً لوجه، يتملكه شعور مزيج من الفرح والفخر، فيبتسم، لكن الأب يصيح به: ماذا تريد؟ لماذا تقف في الوسط، إما على اليمين أو على اليسار، النظام مطلوب دائماً، فيصيح الابن بثقة: بل في الوسط، لأنه يريد سلاحاً وذخيرة، عندئذ يبتسم الأب بحنان، ويمسك ذراع ابنه، ويشدها بقوة، ويطلب إليه أن يقف بجانبه ليشاركه في التوزيع.

إن القصة تمتلك خصائصها الفنية، وقد تألقت فيها الشخصية الفلسطينية تألقاً من النادر أن نقع على أمثاله في القصة القصيرة، وقد استطاعت أن تعيد إلى الأذهان صور شخصيات القصص الفلسطينية العفوية، والصافية من الشوائب الأيديولوجية

والتنظيمات المسيّسة التي خلدها خليل السكاكيني ومحمود سيف الدين الإيراني ومحمود السمره وجبرا إبراهيم جبرا وغسان كنفاني وسواهم.

وإذا كان من كلمة أخيرة حول القصة التي تنقصها علامات الترقيم، وتحتاج إلى شرح الهامش الذي يصف تآليل الجلد البشري الصغيرة بالورم، وهو حميد، والعطف بعد (إما) بـ (أو) في (إما على اليمين أو اليسار) بدلاً من (إما على اليمين وإما على اليسار)، وهذه الهنات العابرة لا تنقص من قيمة القصة الفنية أو تقلل من جمالياتها العالية، حتى ليمكننا القول بكل الروح الوطنية، والأمانة القومية أن نطالب بإدخال هذه القصة في مناهجنا المدرسية، لنقدم لأجيالنا درساً هاماً من دروس البذل والعطاء.

ثانياً: قصص العدد 390

ضم العدد 390 من مجلة الموقف الأدبي لشهر تشرين الأول عام 2003 القصص الآتية:

1 . قصة "الصرخة" لـ "محمد أبو معتوق".

2 . قصة "الزحف الكبير " لـ "عبد الحفيظ الحافظ".

3 . قصة "بلد خائن" لـ "إيتالو كالفينو" ترجمة "معن مصطفى الحسون".

4 . قصة "احتضار النار" لـ "أحمد محمد أمين".

5 . قصة "مشروع الكتلة" لـ "فرحان المطر".

6 . قصة "مزاج" لـ "سهيل الشعار".

أولاً : قصة (الصرخة) لـ (محمد أبو معتوق)

يتابع محمد أبو معتوق أسلوبه الغرائبي الذي ينم عن رغبته في تغيير العالم، ومن ثم تشكيله حسب رؤية جديدة، ولكن لا يتسنى له ذلك إلا بالكشف والتعرية التي تخص المسؤول، ويمثّله في القصة رئيس المخفر وعناصره، كما تخصّ المواطن العادي المسحوق، ويجسّد ذلك شخصيتان مسحوقتان من القاع الاجتماعي، حيث تنصبّ عليهما لعنات السلطة، فتصل بهما المعاناة إلى درجة يتخلى الرجل الواحد منهما عن رجولته وإنسانية، فيلجأ إلى أسلوب الضرب والظلم بغية الوصول إلى ملاذٍ في سجن يؤويه، ويوفّر له لقمة خبز.

إن المتهم الأول لم تكن تهمته سوى صراخه "أنا حرّ" وأما تهمة الثاني فكانت بسبب صفعه الأول لتصريحه بأنه حرّ، فكانت "الصفعات من العمق والقوة والإحاطة بحيث أغضبت المضروب وأصدقاءه معاً "مما حرّك الشارع، فاجتمع الناس عليه، وضربوه وربطوه إلى الرجل المضروب صاحب الصرخة".

يعتمد الكاتب على إظهار المفارقات التي تنمّ عن سخرية حادّة لكل ما تقع عليه العين في المجتمع الراكد الذي يحكمه التخلّف والبطالة والقهر، وقد تجلّت بوادر هذه المفارقة . وهي ليست واحدة في القصة . في ربط الضارب والمضروب ببعضهما، ومن ثم إبلاغ المخفر بالأمر، ثم ينتقل إلى المفارقة التالية التي تضخّم شخصية رئيس المخفر، وتظهره شخصيةً كاريكاتيرية مهزوزة، وتدمغه بالقمع، لأنه لم يَر في حياته رجلاً حراً، ولا يفهم معنى الصرخة "أنا حر" وإمعاناً في السخرية يقول الكاتب "كان رئيس المخفر يا مولاي يتمتع بالحكمة والبدانة والسعال العميق" ومن فرط حكمته أنه لا يستطيع التمييز بين القاتل والقتيل، ثم تتوالى المفارقات التي تجسّد البؤس الذي يرزح تحته كل من المواطن والمسؤول، وتظهر بصورة غير مباشرة في الإشارات والتلميحات من خلال علاقة الإنسان بالمجتمع أو بالوطن، والكاتب في تنقله بين الغرائبية والواقعية، بين ما يحلم به المواطن، وبين ما يحيق به في الواقع، يكون التغريب حلماً صاعقاً يتمنى الإنسان الوصول إليه ولكنه لا يستطيع، وتصير عذابات كل من الواقع والحلم كابوساً لا يرحل عن صدر المواطن. فالرجل الذي صرخ "أنا حر" ولم يكن يقصد أنه حرّ إلا في وفاء دينه لتجار السوق، قد فُهم على أنه حر في قبول النظام، والمواطن الآخر الذي ضربه يتمنى أن يدخل السجن لعله يجد فيه أمناً من خوف وجوع، لكنه يفاجأ بقرار رئيس المخفر بتحويل سجنه إلى جحيم لا يطاق مع اعترافه بأن السجين ليس شريراً "أنت لست من

الأشرار، ولا تستحق السجن على عدد محدود من الصفعات، غير أنني سأسجنك لسبب آخر.. وهو أن أعيد للحرية الاعتبار... وفي السجن سأخضعك للصدأ والرطوبة، وأدفعك لتقدم مالا يحصل من الاعترافات حتى تعتبر وتنصاع، وتحس بأن الجحيم خارج السجن، هو الجنة التي لا تطالها الأحلام، فادخل واحتمل!".

إن القصة تطرح موضوع اغتراب الإنسان المسحوق في وطنه، سواء ما اتصل بالأحلام المصادرة، أو ما كان منها مرتبطاً بالواقع، وقد كان للأسلوب الفني الذي فكك فيه الشخصيات وعراها وضخمها دوره الفعال في إضفاء صفة الغرائبية على جو القصة المشحون والمتأزم منذ السطر الأول وحتى الأخير.

ثانياً: قصة (الزحف الكبير) لـ (عبد الحفيظ الحافظ)

يؤسس الكاتب قصته على محور اغتراب الشخصية العربية، ويجعل الحدث يدور حول هذا المحور. والاغتراب في القصة والرواية غدا سمة من المعالم الفنية التي تسم حياة الشخصيات بسبب معاناتها داخل مجتمعها، وهي بتفكيرها السليم وعقلها الواعي تجد نفوراً مما يحيط بها من شخصيات، ونتيجةً لما يمرّ بالأمة من أحداث صاعقة يرغم هذه الشخصية الواعية على الخروج عن طورها العقلاني، فتلبس لبوس الاغتراب الداخلي، الاجتماعي السياسي.

إن شخصية القصة المحورية (ماجد) له من دلالة اسمه المشتق من المجد ترميز وظّفه الكاتب ليخدم كلاً من فكرة القصة وحدثها، ويؤكد على الدور الذي يقوم به حين يجد الناس من حوله يخالفون النواميس الأصيلة، والقيم التي يمتاز بها المجتمع العربي، ولعل الشخصية الاغترابية تخالف لبوس الجمهور من حولها، فتغدو شخصيةً متفردةً، تنظر إلى الآخرين بمنظار حقيقتهم، فتعري الواقع، وتكشف زيف الشخصيات.

إن "ماجد" يقف أمام طبيب العيون الذي يرى عينيه سليمتين، وأنهما في حالة طبيعية مناسبة لسنه، لكنه يفاجئ الطبيب بالقول إنه يرى الناس يزحفون على بطونهم، ويتعجب لأن طبيب العيون/ رمز الوعي والبصيرة، لا يرى حقيقة هؤلاء الناس "أبناء مدينتنا. ألا تراهم أنت أيضاً يزحفون على بطونهم. انظر من هذه الشرفة تر صدق ما أخبرتك به!".

إن ترميز القصة واضح الأبعاد السياسية والاجتماعية وهو إذ يجعل الناس يزحفون إنما يريد التعبير عن حال الأمة، وما آل إليه أمرها في الخنوع والذل، وقد تعمّد الكاتب أن يلحّ على جانب المفارقة إمعاناً في السخرية والسوداوية فيجعل أبناء المدينة "ديداناً".

لقد تبدّى اغتراب "ماجد" من خلال معاناته التي تنمّ عن الضجر والتبرم واستنكار الذل والاستكانة، وانجذاب الناس إلى الأسفل بدل ارتقائهم إلى الأعلى، ومن ثم إدانة الواقع وعدم النهوض لتغييره.

إن "ماجد" يتمايز حتى عند الطبيب/ الرمز العلمي، في طريقة النظر إلى الأشياء والناس، وهو عندما يعبّر عن رؤيته لطبيب العيون، يجعل الطبيب يستغرب، لأنه لا يقرأ ما خلف رؤيته بعد أن تأكد من سلامة نظره. بل ربما خالجه الشك في قوى مريضة العقلية، مما جعله يصحبه إلى طبيب في العيادة المجاورة له، ويتحدث معه بلغة أجنبية . هي أيضاً إحدى ملامح الاغتراب الاجتماعي والثقافي. ثم يدعه بين يديه، وقد فهم الطبيب الثاني معنى الزحف على البطون بدلالاته السياسية، وليس الاجتماعية التي تعني الجوع لذلك لم يتوان عن سؤاله:

. منذ متى ترى سكان المدينة يزحفون على بطونهم؟

. منذ بدأوا الزحف... أعاد الطبيب السؤال؟

. منذ متى رأيتهم يزحفون، من شهر، سنة، سنوات؟

. منذ سنوات طويلة.

. منذ صيف عام 1967.

. لا يا دكتور... بدؤوا الزحف قبل الهزيمة....

إن إلحاح الكاتب على تقديم الصورة الداخلية للشخصية الاستسلامية يقوده إلى استدعاء عدد من الصور اللا معقولة التي يغص بها الشارع، فيتوقف عند عابري الإشارات الضوئية ليكمل صورة الزحف على البطون، وما يمكن أن تؤدي إليه طبيعة

المجتمع المهدور القيم، فيرسم لنا صورة فنتازية للعابرين حيث اعتقد في البدء أنهم يتقيدون بألوان الإشارات الضوئية، لكنه اكتشف منذ مدة .كما يصرح للطبيب . أن الناس يمتطون ظهور بعضهم عند تلك الإشارات، وما تكاد النساء يشعرن بالرجال فوق ظهورهن حتى ينقلبن على ظهورهن ويرفعن سيقانهن "سيقان مشرعة إلى السماء، الرجال فوق النساء، حركات مريبة من الطرفين، وبعد الحادي عشر من أيلول انخرط كل سكان المدينة بهذا الزحف...".

إن ترميزات القصة لا تخفى على القارئ، وقد أشار إلى نكسة حزيران عام 1967 التي خسر فيها العرب أجزاء من أراضيهم، وها هي نكسة ما بعد الحادي عشر من أيلول تلحق بهم هزيمة جديدة، فلا يواجهونها إلا بالعهر، المكشوف الذي يعبّر عنه انكشاف الشارع الذي يركب فيه الرجال ظهور النساء عند الإشارات الحمر فترتفع السيقان، وتحدث الحركات المريبة، في ترميز إلى فقدان الشارع قيمه وأصالته، ولا مبالاة الجماهير بما يحدث. إذ لا يهمها إلا إشباع رغباتها، وقد عمد في نهاية القصة إلى إدانة الأنظمة القمعية التي يخشى فيها المواطن أن يتحدث في السياسة.

تذكرنا القصة برواية (المعانقات) لـ (غاليانو) التي تقوم أحداثها بقصدية واضحة الدلالة على إدانة الاستسلام والبيروقراطية والعنف والإرهاب،والتي يغدو فيها اللا مألوف مألوفاً بسبب واقع قاسٍ ومرير.

إن الزحف على البطون جوعاً أو خنوعاً ليس جوع المعدة بأي حال من الأحوال، وإنما هو الجوع المادي الذي يفقد الإنسان تجاهله روحه، ثم تلك (الركوبات) اللامنطقية للرجال على النساء عند شارات المرور، واجتياز الطرق، هذا الجوع الذي يصعب إشباعه كما يصعب على الإنسان تجاهله أو تجاوزه، إنه جوع إلى المادة، وأسلوب عيشٍ للخنوع والإقبال على ملذات الحياة،وبتلك الرؤية تقترب كثيراً رؤية القاص من رؤية الروائي (غاليانو) الذي يرى الناس يدخلون مدينة نيويورك على ظهور بعضهم، وإن كان الدخول هناك وطءٌ بالأقدام على الظهور، بينما هنا يركب الرجال ظهور النساء في ترميز إلى اللهاث الجنسي هنا، والتمييز العنصري هناك، حيث مجتمع السادة والعبيد، وقد قال الروائي "قانون الواقع هو قانون السلطة، وهكذا ينبغي ألا يبدو الواقع غير واقعي، وأولئك المسؤولون يقولون لنا: إن الأخلاق يجب أن تكون غير أخلاقية" وهذا جانب كبير مما عزفت القصة على وتره.

ثالثاً: قصة (بلد خائن) لـ (إيتالو كالفينو) ترجمة (معن مصطفى الحسون)

تعرض القصة جانباً من سيرة مقاتل إيطالي يدعى "توم" يبتعد عن رفاقه في الحرب، ويتيه بين شعاب الغابة وهو جريح، ويشعر أنه مصاب بالحمى، ثم يجتاز الأودية والجبال، ويتمتع بحرية التنقل لأن رفاقه يسيطرون على المنطقة، لكنه ما إن يصل إلى بلد حتى يدخلها علّه يجد فيها من يقدم له العون، وكان قد سمع من أحد رفاقه أن أهل البلد طيبون، فيشاهد عجوزاً مع دجاجتها، ما يلبث أن يناديها، لكنها تختفي، ثم يدخل مخزناً يشاهد فيه رجلاً طاعناً في السن يسأله عن الجنود الألمان فينكر الرجل معرفة شيء، ثم يطلب منه صحن حساء يسكت به جوعه، فيصحبه إلى الأسرة، التي تقدم له الطعام، وتتعاطف معه الإناث الثلاث، لكن رب الأسرة يعبّر عن خوفه من مساعدته خشية من الألمان.

إن القصة نقلت بعض اللمحات الإنسانية، وعبّرت عما يمكن أن تجره الحروب من ويلات على البشرية من خلال معاناة "توم" الذي يتشبث بالحياة، فيلحق طبيباً إلى عيادته ليداويه من التهاب ساقه.يبدو جهد الكاتب المبذول واضحاً لنقل القصة بأمانة، والمحافظة على جو القصة وبيئتها، وإضفاء اللون الأجنبي المحلي على الأمكنة والشخصيات، لكن طول القصة لم يكن في صالح الترجمة الأمينة، فقد أفقدها الطول بعض الجاذبية والتشويق على الرغم من حرص الترجمة على التكثيف ووعي الحدث الدرامي والبحث عن مفردات تختزل فيها التراكيب والمعنى، مما ينم عن تمكن المترجم من مادته اللغوية وسليقته الأدبية.

رابعاً: قصة (احتضار النار) لـ (أحمد محمد أمين)

إن عنوان القصة المضاف والمضاف إليه "احتضار النار" يحمل دلالاته الترميزية، فالاحتضار هو الحالة التي يمرّ بها الإنسان عند وداعه الدنيا، والنار رمز التوهج والحرارة والحرق، والمتضايفان في العنوان يعبّران عما يقول النص، فالاحتضار مقدمة للموت، والنار موظفة للحرق، ورمزية كل من الموت والحرق في العنوان مؤشّر واضح عما يمكن أن ينطوي عليه حدث

القصة، وما ينتاب شخصياتها.

تعيد القصة إلى الأذهان جانباً من أدب المطاردة والقمع الذي عهدناه لدى عبد الرحمن منيف بدءاً من الأشجار واغتيال مرزوق، ومروراً بمعظم أعماله الروائية، كما لمسنا جوانب منه لدى حنا مينه في رواية الثلج يأتي من النافذة.

إن شخصية القصة المجهولة الاسم أنموذج للمواطن العربي المضطهد والملاحق من قبل رجال الأمن، بصورة تذكرنا أيضاً بالمخبر الذي خلّد السياب بطولاته، وهو يتخفى ويلاحق ضحاياه في كل شارع وزاوية، لكن ما يلفت النظر في القصة أن جميع أبناء المدينة يعيشون هذه الأجواء القمعية، ويخافون من رجل الأمن ومرافقيه الاثنين، وهم يحملون زجاجات ملأى بالوقود الشديد الاشتعال، وقائمة بأسماء ضحاياهم.

إن حالة الخوف والشعور بالاضطهاد تعم الجميع، النساء والعجائز والشباب والشيوخ، لذلك تراهم يتابعون رجل النار ويحذرون منه، ويعلمون ما تحوي حقيبته، وإن من يقرأ القصة لابدّ أن تصدمه الأجواء الرهيبة التي تلاحق المواطن في الشارع والمنزل والحقل. فرجال السلطة منتشرون في كل مكان، وهذا يعني أن القصة تعري الأنظمة التي لا يهمها سوى تصفية مواطنيها، وبصورة خاصة المثقفين الذين يحملون روحاً ثوريةً للتغيير والتطوير، فشخصية القصة الملاحق مدرّس في أحد المعاهد، وقد ظهر نزوعه الثوري منذ كان طالباً.

تسير القصة حتى نهايتها سيراً رتيباً في المطاردة، يصف لنا الكاتب ما يلاقيه بطله في أثناء الملاحقة، فيكشف للقارئ أن جميع من يرونه يقفون إلى جانبه ضد السلطة، ويرشدونه إلى السبيل الذي يمكن أن يحقق له الأمان بعيداً عن العيون، لكن الأمر غير الطبيعي الذي خالف رتابة القصة التقليدية هو التفات القاص في النهاية إلى وقوع رجال السلطة الثلاثة في شر أعمالهم بين أيدي (الشباب) في ترميز لرفاق الرجل المطارد، وقد جاء ذلك على لسان المرأة العجوز/ رمز الحكمة، التي زفت البشرى للرجل المطارد.. ولعل في هذه النهاية إرهاص بانتصار الثوار، وما احتراق رجال القمع بالنار التي يحملونها لحرق الآخرين سوى إرهاص آخر بانتهاء عهود الظلم، وهذا ما حمله عنوان القصة "احتضار النار"، الذي يقدم لنا فعل النار كمادة من جهةٍ، وفعلها كفعل ضد إرادة الحياة يسري في مخيلة أبناء المدينة من جهة ثانية، مما يجعلنا نحس بالخوف والألم الدائمين.

خامساً: قصة (مشروع الكتلة) لـ (فرحان المطر)

تشتغل فنية القصة على مستويين:

الأول: الأسلوب الذي اتبعه الكاتب مخالفاً به التقليد القصصي العام، إذ عمد إلى محاورة القارئ الذي يقدم إليه قصته.

والثاني: الترميز الذي ألح عليه بـ (الكتلة).

وهو في المستويين إنما يدخل مجال التجريب القصصي، فيحدّث القارئ، وكأنه متلق مباشر يجلس قبالته، ويسوغ له حيثيات العنوان (مشروع الكتلة) ومن ثم ينطلق إلى مراقبة هذه الكتلة البشرية التي توحي دلالتها باليباس والتحجر وفقدان العواطف الإنسانية، ولعل هذا هو الهدف الأول من القصة.

إن الكاتب يقبس فكرته من وسط المعاناة اليومية التي تمس حياة الناس العامة في المجتمع العربي. فالكتلة هي ترميز للإنسان الوصولي المتسلط الذي نجده في كل مكان حيوي نتوجه إليه، نجده في مركز الصحافة كما نجده في الحديقة والسيارة. لذلك عمد الكاتب لتوصيف هذه الشخصية وتعريتها، وحلل فلسفة تركيبها، فهي عارية أبداً، وتلبس لكل مكان لباسه الخاص به، وانشغالُ السارد بها قاده إلى نتيجة خلص منها إلى قناعة مفادها أن هذه الكتل هي التي تحكم حياتنا العامة، لذا فهي منتشرة في كل مكان نحل فيه، ولم يعد الأمر مقتصراً على كتلة واحدة، وإنما كما تقول القصة، حيث وليت وجهك ترى كتلاً متفاوتة الأشكال تسرح وتمرح وتتكلم وتركب السيارة وتتداول فيما بينها الأحاديث وتستمع إلى الأغاني الرائجة في عالم الكتل وعرفها، لأن لها أعرافاً غير التي نعرفها نحن، ومن لم يصدق حتى هذه اللحظة فليسأل أي كتلة تحيط به.

إن القصة على الرغم من تسلسلها المنطقي إلا أنها عملت على إثارة القارئ في متابعة هذه الكتلة البشرية العجيبة التي تمتلك قدرة هائلة على التكيف مع المكان الذي تتوجه إليه، فتتماهى الشخصية القصصية مع هذا المكان لتؤدي دورها المرسوم

الذي لا تقبل أن يتدخل فيه أحد، والقصة بتسلسل حدثها المقنع وشخصيتها المثيرة نمّت عن عفوية في السرد، والعفوية عنصر هام من عناصر الإبداع، وقد حاول الكاتب أن يدخل مجال التجريب الفني فيلامسه ملامسةً من دون أن يدخل إلى متاهة، وقد بات معروفاً أن التجريب في القصة أسلوب فني ينظر إلى الإبداع بوصفه تجربة تختار شكلها بعيداً عن التصنع والانشغال بالشكل بوصفه عنوان الحداثة، وقد أضفت عفوية الحوار مع القارئ ومباسطته في التصريح دون التلميح، على القصة شيئاً من التقنية المقبولة. وقد أظهر الكاتب اهتماما بالعنوان، ومثل هذه اللفتة العنوانية، التي تقوم عليها فكرة القصة مؤشر على تمظهر العنوان من حيث هو اقتصاد لغوي ممكن مثل قمةً لهرم قاعدة النص، فبمقدار ما تتوثق الصلة بينهما، تتفجّر جملة من الأبعاد التي تمكن المتلقي من استكشاف بعض منها، انطلاقاً من اعتبار النص الإبداعي متعدد الدلالات ويتأبى عن القراءة الأحادية.

ويظهر انشغال الكاتب بالعنوان بصفته محفلاً له خصوصية لذلك يسوّغ ويعلل الدواعي التي جعلته يدور في فلك العنوان، ويبرر اختياره له.

سادساً: قصة (مزاج) لـ (سهيل الشعار)

يشير الكاتب منذ البداية إلى أن قصته تدخل ضمن نطاق القصة النفسية التي يعمل فيها السارد على التعرّف إلى نفسه، ويقف على حقيقة وجهة الآخر، ويمتنع عن استشارة طبيب نفسي لاعتقاده أن هذا الوجه الذي لا يعرفه في نفسه هو أحد مصادر سعادته، ولعل أول مبادرة يقوم بها للوقوف على جلية المخفي منه، كانت قراره بعدم الذهاب إلى العمل، فاكتشف أنه في عزلته يغدو صافياً كالماء، شفافاً كالضوء، رائقاً وهادئاً... وهذا يعني أن بعض قلقه كان بسبب مخالطة الآخرين، نظراً لأن العزلة حققت له الهدوء والمتعة.

ولتعرية السارد نفسه يعمد إلى عرض مجموعة من الحوادث الصغيرة، فيعود بذاكرته مسترجعاً ذكرى أمه التي جاءت إليه ليلة عرسه منذ خمس سنوات، وقد كتبت وصيتها ووضعتها في زجاجة وأوصته أن يرميها في البحر، وقد وجد أن هذه الوصية الغبية واحدة من أسباب اكتئابه لذلك لم ينفذها.

ثم يذكر أزمة الفأرة التي أكلت قطعة الخبز اليابس فعلقت في المصيدة، ينتقل بعدها إلى زوجته، فيطلب منها العودة إلى النوم ليعالج وحده مسألة الفأرة، فيمسك بها من ذنبها وهي في المصيدة، ثم يدعها لأنه لا يريد أن يعكر صفو مزاجه، ويعود إلى التفكير في ووصية أمه، لكنه ما يلبث أن يعود إلى الفأرة التي قطع جزءاً من ذنبها.

يجد السارد المزاجي نفسه متردداً بين الفأرة ووصية أمه التي يكذب عليها، ويخبرها بأنه نفذ الوصية وألقى الزجاجة في البحر، ثم ترحل أمه بعد سنوات، ويقتنع بعدئذٍ بفتح الوصية وإخراج الأوراق التي خبأها في صندوق على السقيفة بجانب المصيدة والفأر، وعندما يقرر فتح الصندوق يفاجأ: "يا إلهي... لقد أكلت الفئران الوصية وضاع السر، رغم عدم غرقه في البحر، فتحققت وصية أمي بالرغم مني، ولكن بطريقة أخرى".

لقد أراد الكاتب أن يفلسف اليومي من خلال معايشة السارد له، وذلك في الكشف عن مزاولة الوجود داخل المنزل، ومن ثم تصريف طاقاته الذهنية في مسائل ساذجة وسطحية بغية الخلاص من حالات الاكتئاب التي يسببها الآخرون، لكنه على الرغم من عزلته، فقد كانت الذاكرة تلقي إليه ذكرى الوصية لتطفو على سطح تفكيره، وهذا من شأنه أن يمد الكاتب بمادة لفلسفة رؤيته للوجه الآخر المخفي من نفسيته المزاجية، بمعنى أنه يمكن أن يكون مادة غزيرة للقص على أنه بمنظور الفلسفة "تعقل" أو عقلنة وتصريف طاقة ذهنية لاكتشاف (الجوهري) وراء (العرضي).

محمد قرانيا

□□□

مسابقة الرواية

في مصر والعالم العربي

جائزة نجيب محفوظ

لعام 2003/ 2004

لجنة القصة، وهي إحدى اللجان الدائمة بالمجلس الأعلى للثقافة تقيم مسابقة في الرواية بين الكتاب في مصر والوطن العربي " جائزة نجيب محفوظ" لاختيار أفضل الأعمال الروائية لعام 2003-2004.

شروط المسابقة:

1 . تمنح الجائزة لأفضل الأعمال الروائية التي صدرت عن عامي 2003/2002 طبعة أولى.

2 . يشترط ألا تكون قد سبق لها الفوز في مسابقة أخرى.

3 . يرسل الإنتاج من خمس نسخ إلى إدارة المسابقات بالمجلس الأعلى للثقافة (1ش الجبلاية بالأوبرا . الجزيرة . القاهرة) في موعد أقصاه 2003/11/15.

4 . الجوائز:

*جائزة أولى: 5000 جنيه.

*جائزة ثانية: 3000 جنيه.

*جائزة ثالثة: 2000 جنيه.

❑❑❑